BRAVO!

FEVEREIRO 2003 - ANO 6 - R$ 8,80 www.bravonline.com.br

ISSN 1414-980X

EXEMPLAR DE ASSINANTE - VENDA PROIBIDA

O Holocausto de Polanski

Em entrevista exclusiva, o cineasta polonês conta como enfrentou o mais incômodo dos temas no filme *O Pianista*

65

BRAVO!

FEVEREIRO 2003 - NÚMERO 65 http://www.bravonline.com.br

Capa: o cineasta Roman Polanski fotografado por Jean Louis Seigner/H&K, durante as filmagens de *O Pianista*. Nesta pág. e na pág. 6, cena de *KIT*, da WLAP Cia. de Dança

ARTES PLÁSTICAS

CINEMA

MÚSICA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DA CAPA: PASCAL VICTOR/MAXPPP / DIVULGAÇÃO / NATIONAL GALLERY DE LONDRES/DIVULGAÇÃO / SUMÁRIO: GIL GROSSI/DIVULGAÇÃO

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

LIVROS

TELEVISÃO

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

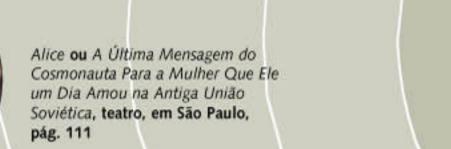
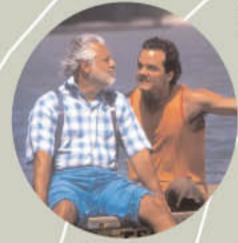
O melhor da cultura em fevereiro: espetáculos, livros, música, exposições, programação de TV e filmes em destaque nesta edição

Guerreiros de XI'An e os Tesouros da Cidade Proibida, **exposição, em São Paulo, pág. 36**

Caixa de DVDs de Spike Lee, pág. 50

Deus É Brasileiro, **filme de Cacá Diegues, pág. 46**

Brizzi do Brasil, **CD de Aldo Brizzi, pág. 71**

Alice **ou** *A Última Mensagem do Cosmonauta Para a Mulher Que Ele um Dia Amou na Antiga União Soviética*, **teatro, em São Paulo, pág. 111**

Os Cantos, **de Ezra Pound, na tradução de José Lino Grünewald, pág. 74**

Ciclo de filmes sobre a obra de Plínio Marcos na tevê, pág. 96

O Último Sábado, **livro de Orlando Bastos, pág. 85**

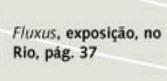
Aden, Arábia, **livro de Paul Nizan, pág. 80**

Vice-Versa: Eixo Brasília/Linha Imaginária, **exposição, em Brasília, pág. 34**

A Casa das Sete Mulheres, **minissérie da Rede Globo, pág. 97**

Os programas evangélicos na tevê, pág. 94

Fluxus, **exposição, no Rio, pág. 37**

História da Música Clássica, **livro de Vasco Mariz, pág. 68**

Lançamentos de CDs e apresentações de chorinho, pág. 56

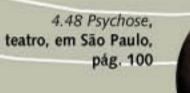
Gangues de Nova York, **filme de Martin Scorsese, pág. 53**

Exposições de fotografia, em São Paulo, pág. 30

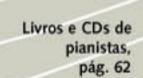
O Pianista, **filme de Roman Polanski, pág. 38**

NÃO PERCA

Bienal Ceará América, exposição, em Fortaleza, pág. 35

4.48 Psychose, **teatro, em São Paulo, pág. 100**

Mostra da obra de Ticiano, em Londres, pág. 24

INVISTA

Livros e CDs de pianistas, pág. 62

A transmissão do Carnaval pela TV, pág. 88

Acerto de Contas, **caixa de CDs com a obra de Paulo Vanzolini, pág. 69**

FIQUE DE OLHO

Festival Internacional da NovaDança, em Brasília, pág. 106

Projeto Dramaturgias do CCBB, em São Paulo, pág. 110

Shows de Bryan Ferry, em São Paulo e no Rio, pág. 70

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / MARIO TURSI/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / SERGIO SOSSELA/DIVULGAÇÃO /DIVULGAÇÃO / NATIONAL GALLERY/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO/AE / PASCAL VICTOR/MAXPPP / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / PAULO LIEBERT/AE / MONICA ZARATTINI/AE / HENK NIEMAN / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

BRAVO! é sempre pertinente em suas reportagens e entrevistas.

Marco Pessoa
via e-mail

Sra. Diretora,

Parabéns pela matéria de capa *A Pintura da Década Perdida* (**BRAVO!** nº 64), sobre a mostra *2080* no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A reportagem é bem pensada, com um texto informativo sobre as opções do curador Felipe Chaimovich (*A Releitura dos Anos 80*, de Gisele Kato), um texto reflexivo de um artista que integra a mostra (*Ingenuidade e Ambição*, de Rodrigo Andrade) e um texto crítico a respeito da chamada Geração 80 (*Depois da Festa*, de Daniel Piza). A respeito do texto de Piza, porém, gostaria de observar: como artista surgido nos anos 80, não concordo com uma visão que reduz aquela produção a uma "arte desenvolta e descompromissada, adorada pelo jet set", e que esta geração foi "uma moda lançada por galeristas e professores". Falo por mim, mas acredito que a maioria dos artistas desta geração estava, como está, envolvida com questões artísticas, e não com estratégias de sucesso fácil.

Antonio Malta
via e-mail

Música

Finalmente alguém põe os pingos nos is!! A respeito do texto *Descartados pela História* (**BRAVO!** nº 64), resenha do livro de Paulo César de Araújo sobre a música brega, sempre achei que a crítica musical não era objetiva, implicava um julgamento de valor tipo "eu sou melhor do que você, portanto o que eu gosto é melhor do que o que você gosta".

Cláudio Souza
via e-mail

TV

A matéria *Passado e Futuro* (**BRAVO!** nº 64), ao falar sobre *A Casa das Sete Mulheres*, errou ao não informar que a minissérie é de autoria de Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão. Estranhamos, aliás, não ter sido procurados pela revista para algumas informações sobre adaptação de obras literárias para a televisão. Julgamos dispor de experiência no assunto, pois nosso *curriculum* inclui *A Muralha* e *Os Maias* (Maria Adelaide) e *O Sorriso do Lagarto* e *Madona de Cedro* (Negrão). Poderíamos esclarecer, entre outras coisas, que a minissérie não é exatamente baseada, mas livremente inspirada no livro de Leticia Wierzchowski, da mesma maneira como o foi *A Muralha*, que também não recebeu crédito.

Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão
via e-mail

Ensaio

Li com tristeza o texto de Tadeu Chiarelli sobre minha tia Anita Malfatti, Ausência de Anita (**BRAVO!** nº 63), acusando o misterioso "desaparecimento" do nome e da obra que ela fez durante toda a vida, pioneira que foi e por tudo que provocou. Mas, como diz o autor, vai sendo esquecida. Sinto o mesmo desleixo, o mesmo "ignorar a existência e valor" que o autor diz sentir. Agradeço a Chiarelli por constatar, alertar e, por fim, defender em público quem merece mais do que o silêncio e ausência.

Dóris Maria Malfatti
São Paulo, SP

Teatro

Algumas pequenas ressalvas à matéria *Arte, Entretenimento, Resistência*, de Aimar Labaki, publicada na **BRAVO!** de dezembro (nº 63): 1 — Afonso Schmidt não é um desconhecido. Trata-se de um excelente contista e romancista de relevada expressão em sua época, tendo ganhado um prêmio Juca Pato, concorrendo com, entre outros, Cecília Meireles. Teve o conto *Turma 12* incluído no livro *Trabalhadores do Brasil*, organizado por Roniwalter Jatobá, livro que foi resenhado por **BRAVO!**, sendo este conto considerado pela revista uma obra-prima. 2) — A.S. não é o "autor" do espetáculo, o autor fui eu, que realizei um trabalho de "dramaturgo" para o grupo Teatro do Kaos (40% de textos meus e o restante uma condensação de contos e poemas de A.S. formando uma textura autônoma chamada *Flor do Mangue*), sou eu o "desconhecido-sem-nenhuma-visibilidade". Mas isso não é privilégio meu. No futuro seremos todos condenados à invisibilidade pela morte, mas que ela não seja uma "morte em vida" patrocinada pela deselegância e desconsideração. Ao citar o Projeto Mutirão, o sr. Labaki marcou um gol a favor, mas chamar Afonso Schmidt de desconhecido foi bola na trave.

Marcelo Hariel
via e-mail

Resposta de Aimar Labaki

Minha ignorância ofende mais a mim mesmo que ao senhor. Obrigado por me apontar a falha no caso de Afonso Schmidt. Quanto à autoria do espetáculo, me fiei na ficha divulgada. E nunca achei que o estado de "desconhecido-sem-nenhuma-visibilidade" (tão transitório quanto "conhecido-super-exposto") fosse ofensivo. Que o tempo dissolva as deselegâncias involuntárias e a agressividade desnecessária.

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-geral: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Mauro Trindade (*Rio de Janeiro: mauro@davila.com.br*). Michel Laub (*michel@davila.com.br*). *Subeditor:* Marco Frenette (*frenette@davila.com.br*). *Repórter:* Helio Ponciano (*helio@davila.com.br*). *Revisão:* Fabiana Acosta Antunes, Marcelo Joazeiro. *Colaborador:* Eugênio Vinci de Moraes. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*).
Editora: Beth Slamek (*beth@davila.com.br*). *Subeditor:* Elohim Barros (*elohim@davila.com.br*). *Colaboradora:* Mabel Böger. *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Jairo da Rocha, Suely Gabrielli (*suely@davila.com.br*)

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Editor de Imagens: Henk Nieman. *Subeditora:* Valéria Mendonça. *Produção e Pesquisa:* Iza Aires. *Colaboradora:* Marina Leme

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Conteúdo: Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*). *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*).
Suporte Técnico: Leonardo R. Albuquerque (*leo@davila.com.br*)

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Adalberto Rabelo Filho, Alexei Bueno, Ana Maria Bahiana, Angélica de Moraes, Caco Galhardo, Carlos Rennó, Fernando Eichenberg (*Paris*), Fernando Oliva, Flávia Celidônio, Hugo Estenssoro (*Londres*), Irineu Guerrini Jr., Jefferson Del Rios, João Marcos Coelho, Katia Canton, Marcelo Bernardes, Marici Salomão, Monica Ramalho, Nelson de Oliveira, Paula Alzugaray, Renato Janine Ribeiro, Rodrigo Carneiro, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade, Silvia Fernandes, Susi Martinelli

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO DE PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Gerente: Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*).
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Claudia Alves (*claudia@davila.com.br*). Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*), Silvia Queiroga (*silvia@davila.com.br*), Valquiria Rezende (valquiria@davila.com.br).
Coordenação de Publicidade: Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*)

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@terra.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 Curitiba – Tel. 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@vianetworks.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/2533-3121 – Tel. 0++/21/2215-6541 – triunvirato@triunvirato.com.br – Rio Grande do Sul – Cevecom Veículos de Comunicação Ltda. (Fernando Rodrigues) – r. General Gomes Carneiro, 917 – CEP 90870-310 – Porto Alegre – tel. 0++/51/3233-3332 – e-mail: fernando@cevecom.com.br. – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Ken Machida) – 1-9-5 Otemachi, Chiyoda-ku – Tokyo – 100-8066 – Tel. 00++/81/3/5255-0751 – Fax: 00++/81/3/5255-0752 – e-mail: kenichi.machida@nex.nikkei.co.jp / Suíça – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. 00++/41/21/318-8261 – Fax: 00++/41/21/318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br), ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ANTERIORES (anteriores@davila.com.br)
Gerente: Luiz Fernandes Silva (*luiz@davila.com.br*).
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Erika Martins Gomes – Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax 0++/11/3046-4604.
Serviço de Atendimento ao Leitor: Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*)

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing e Projetos: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*).
Assistente: Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Gerente: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*).
Assistente: Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/2524-1004/2524-1047 – Fax: 0++/21/2220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Pré-impressão: Soft Press e Village – Impressão: Gráfica R.R. Donnelley América Latina Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida**

ANER

FOTOS IMAGEM EXTRAÍDA DO CATÁLOGO DA COLEÇÃO GILBERTO CHATEAUBRIAND DO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO / GIL INOUE

Ensaio

A ARENA LIVRE PARA AS IDÉIAS E OS CONCEITOS DE QUEM TEM O QUE DIZER

O teórico crítico

A festa de 100 anos de Theodor Adorno, o desesperançado trágico da Escola de Frankfurt, destaca seu perfil musical

É famosa a história do hirsuto criador do conceito de "indústria cultural" acuado pela moçoila de seios baloiçantes à mostra, mas não custa relembrar. Aconteceu no olho do furacão dos movimentos estudantis de 1968. A sala de aula do respeitabilíssimo Theodor Adorno, no Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, foi profanada pela estudante atrevida. O mestre não teve dúvidas: chamou a polícia – e ainda posou para uma infeliz foto com o comandante da operação de repressão aos estudantes que haviam tomado as dependências da escola. A foto do abraço policialesco foi reproduzida por jornais em todo o mundo e maculou os contornos finais da imagem de um dos mais originais, argutos e consistentes pensadores do século 20. Naquele momento, um de seus colegas da chamada Escola de Frankfurt, Herbert Marcuse, vivia as delícias da vida de "guru" dos estudantes de esquerda.

Essa humilhante saída de cena pela direita ainda hoje é muito associada a ele, mas seria injusto passar 2003 – ano de seu centenário de nascimento, ocorrido num 11 de setembro, vejam só – relembrando só isso. Na realidade, a efeméride está servindo para trazer Adorno de volta ao centro das atenções em todo o mundo. No Brasil, as comemorações iniciam-se com a publicação de *A Escola de Frankfurt – História, Desenvolvimento Teórico, Significação Política*

Obra sem título de Jeanete Musatti (1987): pianista praticante, Adorno sepultou a tradição da música clássica e coroou o atonalismo

(Difel), em que Rolf Wiggershaus conta tintim por tintim, em vastas 742 páginas, a trajetória de Adorno, fazendo dele o mais importante representante do movimento por meio século. E, nos Estados Unidos, acaba de ser publicado outro catatau de igual tamanho, desta vez centrado só na música: *Essays on Music* (University of California Press) reúne sobretudo os ensaios esparsos que Adorno escreveu sobre o tema, além de cerca de 250 páginas de comentários argutos e esclarecedores do musicólogo Richard Leppert.

Começa-se, assim, a mostrar mais amplamente a face e o significado da obra do co-autor com Max Horkheimer da *Dialética do Esclarecimento*, texto fundamental da chamada Escola de Frankfurt – movimento que reuniu, nos anos 20, naquela cidade alemã, um grupo de pesquisadores heterogêneo que instaurou o que hoje se chama de "teoria crítica". E isso inclui um justificado destaque à posição central da música em sua vida e obra. Além do sociólogo e do filósofo, ele era ótimo pianista praticante e dedicou boa parte de seus livros e ensaios à música. Melhor dizendo, a sociologia, a filosofia e outros interesses é que foram marginais.

Em 1924, por exemplo, apresentou-se só como "músico" ao seu futuro professor de composição Alban Berg, embora já houvesse publicado tese de filosofia; e em 1969, meses antes de sua morte em 6 de agosto, às vésperas do 66º aniversário, planejava dedicar o resto de seus dias exclusivamente à prática da música. Entre uma e outra declaração, Adorno revolucionou o modo de se pensar a música no século 20. Decretou a morte da música clássica e saudou a chegada da recém-nascida música nova vienense trazida por Arnold Schoenberg e seus dois geniais discípulos Alban Berg e Anton Webern; condenou e esmiuçou os lances da colonização de toda música por meio do processo de sua mercantilização como "produto cultural"; instaurou um fosso intransponível entre a música séria e as músicas ditas populares, entre a alta e a baixa cultura. Entronizou a primeira, descartou como lixo irremediável a segunda.

A importância de Adorno pode ser medida por aí. Seus parâmetros dominaram todas as discussões e debates – na academia e na mídia em geral – no último meio século. Quando a musicologia não dava a menor bola para as músicas populares, Adorno enxergou nelas seu principal inimigo, concentrou-se em seu estudo e desossou todos os mecanismos pelos quais o jazz, a música ligeira, a música de filme e as canções de "Tin Pan Alley" provocariam um entorpecimento e uma mercantilização perversos. Ora, ao fazer isso ele de certo modo anteviu o enorme impacto cultural da chamada música de massa e antecipou em várias décadas a atual enxurrada de teses universitárias sobre o tema.

Jamais abandonou uma ferocidade peculiar quando o tema era a arte de massa. Quando escreveu o artigo *Sobre o Jazz*, em 1936, adotou (procedimento raríssimo nele) um pseudônimo sintomático: Hektor Rottweiler. Demoliu distorcidamente o gênero com frases do tipo: "os ritmos sincopados lembram a escansão regular de uma marcha militar, o que faz do jazz a expressão perfeita do totalitarismo inerente à sociedade de massas"; em outro ensaio dos anos 30 sobre a fetichização da música, comparou *bandleaders* do swing como Benny Goodman, Count Basie e Duke Ellington a pequenos "Führer fascistas". E, numa discussão com Walter Benjamin em 1936, por exemplo, insistiu em chamar de idiotas os trabalhadores que riam assistindo às peripécias de Carlitos do então recém-lançado *Tempos Modernos*, e de inócuas as denúncias de Chaplin no filme; para Benjamin, ao contrário, *Tempos Modernos* tinha, sim, como incitar a classe trabalhadora a iniciar um processo de conscientização de seu lugar de explorados e vítimas no capitalismo industrial.

Adorno, em auto-retrato dos anos 60: pensador radical e singular, ele anteviu o impacto da música de massa como produto da emergente indústria cultural

A mesma parcialidade está presente no famoso *Filosofia da Música Nova*, de 1949, em que Adorno contrapõe a Música Nova de Schoenberg ao que considera a produção estéril e regressiva de Stravinsky. Praticando um etnocentrismo europeu atroz, nem sequer se preocupa em analisar a obra do russo; limita-se quase que só aos xingamentos para provar sua tese. O livro foi leitura de cabeceira de todo adepto da Música Nova durante décadas.

Seu padrão de referência para análise do passado e do futuro da música é o ano de 1910, quando eclodiu a atonalidade livre por obra de Schoenberg, em Viena. Até a música serial e o dodecafonismo (a composição pelos doze sons) de Schoenberg são negativamente avaliados por Adorno. A briga entre eles, iniciada nos anos 30, prosseguiu na década seguinte, e agravou-se quando Thomas Mann chamou Adorno para funcionar como "consultor musical" durante a gestação do livro *Doutor Fausto*. Schoenberg não gostou nada de se ver retratado e a sua música serial no romance sem ser citado, nem sequer consultado. O clima era tão hostil entre Adorno e Schoenberg que Mann confessa: "Ele tanto me seduzia que às escondidas de Adorno cheguei a buscar conselhos com Schoenberg".

Em todo caso, a parceria Adorno-Mann em *Doutor Fausto* é uma daquelas maravilhas que só acontecem de mil em mil anos entre conhecimento técnico e talento literário. A sedução de que fala Mann aconteceu quando Adorno tocou a sonata *Opus 111* de Beethoven e comentou-a detalhadamente ao escritor em sua casa na Califórnia. Tudo isso está no livro, na palestra de Kretzschmar, assim como a crítica da música dodecafônica que desagradou a Schoenberg, inteiramente baseada em Adorno (capítulo 22).

Adorno teve duas ótimas oportunidades, no decorrer de seu itinerário intelectual, de abrir mão de sua "desesperança trágica", e botar a mão na massa, isto é, render-se ao engajamento e ao mergulho na ação política, ou ao menos manter a esperança. Em ambas, ocorreu justamente o contrário: Adorno é que injetou niilismo e desesperança no outro (reconheça-se: ele viveu com toda intensidade o espectro do nazismo, e esta angústia foi determinante em seu modo de pensar). Uma delas aconteceu com Mann. Diz este: "Ele nada opôs ao aspecto musical, mas demonstrou preocupação com as 40 linhas finais, que falam de esperança e misericórdia após as trevas.(...) Eu tinha sido otimista em excesso, bondoso e direto, tinha acendido muita luz, exagerado na consolação, e tive de reconhecer como justas as restrições do crítico".

A outra ocorreu com seu genial primo Walter Benjamin, e a propósito do célebre artigo *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, em 1936. Enquanto Benjamin, duro de carteirinha, vivia em Paris à custa do Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt (80 dólares mensais) e tratava na correspondência, o primo como se fosse seu mecenas, Adorno usufruía as delícias da excelente situação financeira da família e ainda não deixara a Alemanha (passara a usar somente o sobrenome Adorno, de origem corsa, fazendo sumir o Wiesengrund judeu do pai). Quando Benjamin lhe envia o artigo, Adorno demora meses para responder-lhe, com uma interpretação unilateral, privilegiando apenas o aspecto de "perda da aura" da obra de arte, de seu caráter único, descartando as novas possibilidades de difusão e democratização da arte antevistas por Benjamin. A resposta para o declínio da aura da obra de arte na era de sua reprodutibilidade, afirma Enzo Traverso na excelente apresentação de nova edição francesa da correspondência entre ambos, "não é, para Adorno, a estética brechtiana, mas a música atonal de Schoenberg". Assim, enquanto Adorno se refugia numa crítica puramente contemplativa, Benjamin prega a politização da arte como resposta necessária à estetização da política praticada pelo fascismo. Daí seu sonho com a utopia das novas realidades, cujo rastro pode ser encontrado "nas mil figuras da vida, nos edifícios permanentes e também nas modas passageiras" (*Paris, Capital do Século 19*).

Adorno, coroou a música séria e descartou as músicas ditas populares como lixo irremediavel

Sempre impermeável a qualquer tentativa de se traduzir politicamente sua teoria crítica ("o espírito refugia-se onde não é obrigado a tornar-se desprezível, isto é, na direção das obras de arte às quais caberia a tarefa de manter sem palavras o que é inacessível à política"), Adorno bem que poderia ter adotado Hektor Rottweiler como seu pseudônimo preferencial, já que no papel sempre foi muito corajoso e sem meias medidas. Detestava Richard Wagner por motivos óbvios ("sua música fala a linguagem do fascismo"). Idem ibidem para Richard Strauss, que andou namorando com o Terceiro Reich ("sua música reduz-se a um estímulo para os nervos do exausto homem de negócios", ou seja, proporciona remanso para o *big boss*).

Reclamava até do homem da rua que assobiasse um tema de uma sinfonia de Brahms. Dizia que isso era desfigurar o sentido da obra de arte (por aqui, alguém simplesmente conhecer um tema de uma sinfonia de Brahms já seria um bálsamo, que dirá assobiá-lo? As trilhas sonoras em nossas ruas estão mais para *Baba Baby, Baby Baba*).

"Quando conheci Adorno", conta Jürgen Habermas, o mais destacado representante atual da Escola de Frankfurt, "e vi de que maneira surpreendente ele se expressava à queima-roupa sobre o fetichismo da mercadoria, e aplicava esse conceito a fenômenos cul-

turais e cotidianos, aquilo foi, a princípio, um choque. Mas, depois, pensei: tente fazer como se Marx e Freud, de quem Adorno falava de uma forma também ortodoxa, fossem contemporâneos."

E a questão para nós neste ano talvez seja: em que medida somos adornianos hoje, a cem anos de distância de seu nascimento e mais de trinta de sua morte? Mais do que supomos. E certamente menos do que deveríamos. – **João Marcos Coelho**

O fascínio do cansaço

Tema recorrente no pensamento e na cultura, a fadiga integra a própria natureza da existência

Dois cansaços.

Um, numa referência curta no fim de *Adriano Sétimo*, do Barão Corvo – um romance exuberante e desprezado, escrito por um autor obscuro. A última linha é inesquecível. "Reze pelo descanso de sua alma", escreveu Corvo. "Ele andava tão cansado."

Outro, na resposta a uma das últimas perguntas do penúltimo capítulo de *Ulisses*, que descreve o modo como Leopold Bloom chegou em casa depois de passar o dia perambulando por Dublin. "Ventre? Vergado?", pergunta uma voz anônima, com a objetividade maníaca e enfeitiçada que é uma das principais qualidades do romance. "Ele repousa. Ele tem viajado", é a resposta.

Adriano Sétimo e Leopold Bloom estão descansando. Um, é verdade, num túmulo; outro na cama, ao lado de Molly Bloom – que a essa altura deve estar começando a se lembrar não só de que precisa servir o café da manhã na cama para seu marido como também da primeira vez que viu a cavalaria espanhola em La Roque e de seus dias entre rosas, gerânios e o perfume das ondas em Gibraltar, quando ela não se importava muito em repetir quantas vezes quisesse a palavra "sim". Em dois momentos essenciais de cada romance, o cansaço surge como uma circunstância decisiva. Adriano Sétimo e Leopold Bloom estão descansando.

O cansaço tem sido um tema recorrente da nossa imaginação. Em algum momento sempre sintomático, o pensamento e a cultura revelaram uma fascinação mais que justificada ou com os mecanismos ou com a encenação, episódica mas densa, de formas específicas de esgotamento.

O professor Emmanuel Levinas, por exemplo, chegou a identificar na fadiga um estado ontológico e meta-empírico: a relação íntima entre o ser e o próprio ser é considerada a verdadeira catástrofe primal pelo simples fato de que o ser já representa um atentado definitivo contra a inocência – um atentado cuja fatalidade nos mantém, além disso, fundamentalmente esgotados. A fadiga não depende, assim, de uma dinâmica ligada ao esforço ou ao empenho: ela é um efeito singular cuja causa está para sempre inscrita na própria natureza da existência. É justamente a mecânica dessa causalidade que leva o professor Levinas a afirmar que é o esforço que nasce da fadiga, não o contrário: definindo-se num espaço absolutamente solipsista, o cansaço é fruto da relação entre o sujeito e si próprio, não entre o sujeito e o mundo. A sujeição do ser ao ser em Levinas acaba apontando, como tudo em sua obra admirável, para a sujeição do ser ao outro: até o cansaço, para Emmanuel Levinas, é só um estágio preparatório de uma forma de superação ética que, *grosso modo*, dissolve a obrigação de todo contrato na compreensão mútua da responsabilidade. É evidente que, nesse caso, qualquer responsabilidade ou é infinita ou é uma mentira. A fenomenologia da fadiga, no pensamento de Levinas, é um dos instrumentos mais abrangentes para se repensar não só o conjunto da ontologia clássica mas, de certa forma, até pontos específicos como a descrição do ser na relação entre Heidegger e o platonismo. Ficar cansado pode ser muito complicado.

Nietzsche também conhecia, talvez mais que ninguém, as complicações do cansaço. Sua obra concentrou-se em desmascarar o que se poderia classificar, em sua própria linguagem, como uma genealogia do esgotamento – um esgotamento que Nietzsche combateria até o fim, desde sua crítica ao otimismo socrático até seus arrebatados ataques à música de Wagner, que acabava definida como nada mais que uma arte da "grande fadiga" (é curioso, como bem notou Jean-Louis Chrétien em sua análise útil mas um pouco ingênua sobre o cansaço, que o único momento em que a expressão "grande fadiga" vá voltar a ser mencionada num contexto relevante seja na célebre conferência de Husserl sobre a crise da filosofia européia, na qual Husserl afirmava que o maior perigo que os europeus deveriam enfrentar era, precisamente, a fadiga – e que só das cinzas de uma "grande fadiga" poderia surgir uma interioridade mais viva). Para Nietzsche, que sempre acreditou com uma convicção tão inabalável no alcance moral da fisiologia – uma convicção da qual nenhum de nós é integralmente capaz –, a fadiga era um dos nomes da doença.

O cansaço independe do esforço; é fruto da relação entre o sujeito e si próprio, não entre o sujeito e o mundo

A reputação do cansaço, entretanto, sempre foi marcada por uma ambigüidade essencial. É verdade que, durante o século 19, ele pôde se transfigurar em algo muito próximo do grande hobby decadentista do *ennui*: até na magistral poesia de Jules Laforgue – tão mais importante e influente do que décadas de relativa indiferença podem nos levar a crer – a fadiga aparece como um complemento oportuno, disfarçado de lassidão, para os rituais sofisticados do distanciamento. É verdade também que, numa de suas versões para *A Tentação de Santo Antonio*, Flaubert faz até as árvores, de tão extenuadas, acabarem desejando partir para sempre junto com os pássaros que voam para longe depois de flutuar sobre seus cumes. Em Oscar Wilde, há um "clube dos hedonistas cansados"; Max Beerbohm escreveu um "conto de fadas para homens fatigados" e Hillaire Belloc um dístico célebre sobre a fadiga: o esgotamento representava não só a atmosfera moral que tantos autores respiravam – mas também um universo pelo qual tantos se definiam (Huysmans continua o exemplo canônico). Walt Whitman, que nunca precisou de muito para celebrar, celebrou a terra numa de suas canções como aquela "que nunca se cansa". Certa misteriosa impermeabilidade à fadiga parecia uma qualidade quase mítica.

FOTO HENK NIEMAN

O Repouso do Escultor, 4 **(1933), de Pablo Picasso: o cansaço é desses fenômenos morais que põem em xeque a independência da alma e da carne**

Mas o cansaço sempre pôde funcionar também como uma espécie de transição para estados singulares de clarividência ou júbilo. Michelet e Mallarmé, por exemplo – duas figuras absolutamente seminais, souberam vislumbrar, a seu modo, as ambigüidades mais pródigas da fadiga: Mallarmé em sua famosa crise de 1866, que o levou a confessar, em meio a um profundo esgotamento nervoso, que "a destruição era sua Beatriz"; Michelet em 1854, quando, arrasado por sua incontrolável voracidade de trabalho, decidiu se recuperar tomando banhos de lama em Acqui, perto de Turim – e, depois de passar algum tempo embalsamado em sua banheira de mármore, descobriu que um brilho untuoso conferia a seu corpo uma vida nova. Desde Plotino (que parece, em alguns aspectos, antecipar Levinas) até Simone Weil (que vislumbrava em certos mecanismos do esgotamento uma via de acesso à graça), passando pela noção de acédia em São João Cassiano, pela idéia da exaustão como veneno em Bernanos e mesmo pela imagem de um esgotamento luminoso no ensaio extraordinariamente mal escrito de Peter Handke sobre a fadiga, em nenhum momento importante o cansaço deixou de ser tratado como um problema cuja desconcertante riqueza parecia parte de sua própria definição.

Eu passei muito tempo convencido de que todo cansaço ou era físico ou não era nada – provavelmente sugestionado por minha incapacidade constitucional de levar muito a sério qualquer pessoa que se afirmasse angustiada ou deprimida (o particípio "estressado", felizmente, nunca chegou a se imiscuir em meu horizonte mental); qualquer pessoa que reclamasse de cansaço, por outro lado, sempre me pareceu estranhamente mais confiável. Mas, de qualquer modo, o fato de que

todo tipo extremo de fadiga pudesse apontar para a incorporação de um novo tipo de percepção me soava inquestionável: o esgotamento é invariavelmente visionário. Se a figura da vigília em certa teologia parece uma forma superlativa da atenção, o esgotamento parece uma forma superlativa de toda vigília. E o mais curioso é que nunca me parece possível superar qualquer fadiga pelo simples repouso — como quem abandonasse numa poltrona de teatro um binóculo que acabou de nos servir para espreitar com delicada indiscrição os gestos de alguma soprano.

Não: a única forma de renegociar os limites do esgotamento parece ser justamente aprofundar ainda mais sua extensão. Como o jejum dos anacoretas, o cansaço parece ser um desses fenômenos morais que põem em xeque a independência da alma e da carne e, como a paixão ou a febre, nunca deixa de nos forçar a ir até onde não nos supúnhamos sequer capazes de imaginar. O potencial do cansaço extremo como um exercício da percepção fica patente até numa obra tão miseravelmente menor como o filme *Insônia* — que, por força de uma acumulação aguda de sugestões, acaba tornando o último desejo de Al Pacino uma promessa convincente de redenção. Em *Insônia*, o esgotamento é um método de investigação cuja exatidão alucinada substitui com muito mais eficiência a simples dedução. Nada supera a precisão do colapso.

Na época em que escreveu seu estudo sobre a crise da tragédia, George Steiner fez uma viagem de trem pelo sul da Polônia; em certa altura, passou por uma ruína que havia sido um monastério usado pelos alemães como prisão para oficiais russos. Um dos poloneses no vagão explicou que, no último ano da guerra, não havia mais comida e a fome tornou os cães de guarda ainda mais perigosos. Depois de hesitarem um pouco, os alemães resolveram soltar os cães sobre os prisioneiros, que foram quase todos comidos vivos. Quando os soldados abandonaram a prisão, fugindo, os russos que haviam sobrado foram trancafiados num porão; depois de terem devorado seus colegas de cela, dois deles sobreviveram. O exército soviético os descobriu, ofereceu uma refeição para os dois e em seguida os fuzilou, com medo de que os soldados percebessem a que ponto seus oficiais haviam chegado. E incendiaram o monastério.

Todos ficaram em silêncio por algum tempo no vagão de Steiner, até que ocorreu a um homem mais velho comentar que conhecia uma parábola medieval que talvez explicasse por que o mundo nem sempre era suportável. Numa aldeia obscura da Polônia, contou o velho, havia uma sinagoga pequena e insignificante. Uma noite, quando fazia suas rondas pelas imediações, um rabino entrou na sinagoga e viu Deus sentado, quieto, num canto escuro. O rabino ficou aterrado. "Deus", ele perguntou, "o que o Senhor está fazendo aqui?". Segundo Steiner, Deus não respondeu nem com um trovão nem com um vendaval — mas com um tom de voz que era quase um sussurro. "Eu estou cansado, rabino", disse Deus, "eu estou tão cansado".

Não sei se pode existir tema mais majestoso, desesperado e terminal que o cansaço de Deus. — **Sérgio Augusto de Andrade**

O verdadeiro Mr. M

O cinema tem uma dívida com Mandrake, o personagem de gibi que encarnou o maior mágico de todos os tempos

FOTO HENK NIEMAN

Agora, anuncia a *Variety*, é uma peça musical. Nas vezes anteriores, era sempre um filme, que, infelizmente, nunca se materializava. Um musical da Broadway protagonizado por Mandrake é uma idéia tentadora e um desafio, mas confesso que preferiria ver o mágico mais famoso de todos os tempos (chegou a ter 90 milhões de leitores em 450 jornais) num filme de Fellini ou de Alain Resnais, os dois mais habilitados entre os quatro ou cinco cineastas que nas últimas décadas ameaçaram transformá-lo em herói da tela. Resnais limitou-se a inspirar-se nele para compor a estranha figura de Sacha Pitoëff em *O Ano Passado em Marienbad*. Pena, porque Mandrake não merecia ter sua carreira cinematográfica limitada àqueles caquéticos seriados estrelados por Warren Hull.

Fellini foi quem chegou mais perto, estimulado por Marcello Mastroianni, que não só idolatrava o personagem como se considerava fisicamente perfeito para encarná-lo. A tão sonhada *stravaganza*, prometida no melhor estilo *Julieta dos Espíritos* e trazendo ainda no elenco Claudia Cardinale (no papel da Princesa Narda) e Oliver Reed (que, untado de preto como o Orson Welles de *Otelo*, daria mesmo um bom Lothar), foi tantas vezes protelada que um dia Mastroianni resolveu dar um basta nos adiamentos e convocar Fellini ao trabalho, por intermédio de um jornal italiano. Para que o público compreendesse as razões de sua impaciência, o ator fez um breve relato de sua paixão por Mandrake:

"Desde menino, depois de tomar meu banho de sábado na tina, eu me olhava no espelho embaçado. Franzia as sobrancelhas e tentava imitar as expressões mefistofélicas, mas simpáticas, de Mandrake. Como eu queria, naquela época, ser capaz de repetir seus truques! Teria, com certeza, empregado seus poderes para me arredondar os bíceps, pois sempre tive complexo do meu físico franzino. Ao recriar o herói, eu também tinha um Lothar: minha tia Angelina, com a cara pintada de preto. E uma meninazinha loura que vivia no andar de cima era Narda. Só que para minha infelicidade, ela estava apaixonada pelo filho único de um conde que eu não conseguia fazer desaparecer da face da Terra, por mais que me concentrasse."

Não sei quantos italianos compreenderam as razões de Mastroianni. Eu compreendi.

Antes mesmo de consultar um dicionário e descobrir que Mandrake vem de mandrágora e que mandraquice é sinônimo de feitiçaria, o supermágico dos quadrinhos também já era um de meus heróis favoritos. Meu ídolo de papel, entre os 4 e os 10 anos de idade, era o Capitão Márvel, seguido de Tarzan e do Príncipe Íbis. Mandrake brigava pela medalha de bronze.

Apesar de escandalosamente copiado do Super-Homem (deu até processo), quase todas as crianças da minha geração preferiam Capitão Márvel ao original Homem de Aço e suas crises de kryptonitante aguda. Ambos voavam, possuíam superpoderes, mas Capitão Márvel, além de mais simpático, o rosto inspirado no do ator Fred MacMurray, tinha, na "vida real", quando apenas Billy Batson, uma profissão que aos garotos dos anos 40-50 fascinava muito mais que o jornalismo de Clark Kent: Billy era locutor de rádio. Além disso, Billy tinha dois companheiros de aventuras: Capitão Márvel Jr. e Mary Márvel, igualmente voadores e superpoderosos. Na hora de brincar, havia pelo menos dois papéis de herói sobrando: um para cada sexo — o que muito alegrava as meninas, que, por motivos óbvios, preferiam ser Mary Márvel a Myriam (ou Lois) Lane.

> Mandrake foi o mágico justiceiro de invencível energia cerebral que iluminou a meninice de várias gerações

Mas se até os 10 anos o máximo em magia, para mim, era dizer "Shazam!" e me ver transformado por um raio numa cruza de Salomão com Hércules, Atlas, Zeus, Aquiles e Mercúrio, a partir dali minha bússola de sublimações vibrou em outra direção. Já estava na idade de ter uma visão mais prática da vida e dar alguma utilidade à minha idolatria. Descobri então que, se fosse Mandrake e não o hiperbólico Capitão Márvel, resolveria, sem estardalhaço e violência, o mais grave problema existencial de um adolescente, que é sair-se bem nos exames escolares.

O jovem Mastroianni sonhava com fartos e bem torneados bíceps, eu, modestamente, com passar de ano no colégio. Até porque, se fosse reprovado, não ganharia de presente os maravilhosos almanaques que a Editora Brasil-América e a Rio-Gráfica editavam no fim do ano. Não tinha em mente as provas escritas, mas as orais, quando — e como me divertia imaginando tal situação — conduziria a meu bel-prazer as perguntas do examinador, hipnotizando-o.

Mandrake foi o derradeiro mito derivado dos quadrinhos a iluminar minha meninice. E foi com enorme prazer que há quase 30 anos prefaciei duas de suas maiores aventuras — *Mandrake no País dos Faquires* e *Mandrake no País dos Homens Pequeninos* (ambas de 1935) — entre nós republicadas num luxuoso álbum pela Ebal.

A primeira remetia o herói a Lapore, nos arrabaldes tibetanos, onde ele fizera seu aprendizado de magia com um poderoso monge budista. Mandrake voltaria outras vezes ao Tibete (em 1952, para resgatar antigos mestres do ocultismo, seus amigos, ameaçados pelas tropas invasoras de Mao Tsé-Tung) e às vizinhanças de Nova Délhi. À parte o humor que perpassa todas as peripécias do mágico no país dos faquires, saliente-se a insinuante sensualidade das personagens femininas, que dão à história um molho de exótico erotismo (o mesmo que, anos mais tarde, faria as glórias dos filmes orientais hollywoodianos estrelados por Maria Montez e Yvonne De Carlo) e um clima encantatório derivado, sem retoques plásticos, de *O Ladrão de Bagdá*, com tapete voador e tudo.

Depois de derrotar hindus e o reino de Yehol Khan — não sem antes subjugá-lo a uma lição de moral com base na fábula do Rei Midas — Mandrake e Lothar reapareceram no país dos homens pequeninos. Esta aventura é um ousado show de perspectivas e proporções, galhardamente solado pelo ilustrador Phil Davis: pioneiras tentativas de panorâmica, inventivos movimentos verticais e horizontais — uma pequena obra-prima dos quadrinhos. Apontaram, na época, influências do Jonathan Swift de *As Viagens de*

Gulliver (notadamente a Brobdingnag) e do cinema fantástico da década de 30, mas é quase certo que, fechando a simbiose, o cineasta Tod Browning tenha bebido naquela aventura de Mandrake antes de realizar o clássico *A Boneca do Diabo* (*The Devil Doll*).

A sombra de Swift é notável em diversas fantasias (quadrinizadas e filmadas) do período, sobretudo em *King Kong*, o mais inspirado e lírico delírio de imaginação dos anos 30. Por seu turno, a atmosfera dos filmes de horror da Universal, com sua exuberante cenografia de inspiração gótica, está presente nas tiras do Príncipe Íbis e em toda a primeira fase de Mandrake, quando a exploração do imaginário (exóticos principados, homens de cristal, flores carnívoras, máquinas bizarras, borboletas encantadas, gigantes e múmias fantasmagóricas) atingiu culminâncias insuperáveis.

Sempre uma criação de Lee Falk, desde seu lançamento no *New York American Journal*, em 11 de junho de 1934, Mandrake viveu sua fase dourada quando traçado por Phil Davis. Vítima de um enfarte em dezembro de 1964, Davis foi um dos ilustradores de maior personalidade da história dos quadrinhos. Narcisista como a maioria de seus colegas de profissão, criou o mágico à sua imagem e semelhança, carregando um pouco mais na gomalina (um padrão de charme masculino ao tempo de Valentino e derivados) e caprichando no bigodinho à Adolphe Menjou.

Sua mulher, Martha, desenhista de modas, criou o maravilhoso (e quase sempre diáfano) guarda-roupa da Princesa Narda, enigmática fidalga de opereta, provavelmente oriunda de um reino tão nebuloso quanto o de Cocagne, uma espécie de prisioneira de Zenda solta no turbilhão vulgar da alta sociedade européia. (Em 1940, Narda viajou de vez para os Estados Unidos. Em 1965, passou a viver com o herói em regime de concubinato, uma ousadia na época.) Ainda sobre Martha: era ela quem fazia a arte-final dos *sketches* enviados pelo marido do front europeu, durante a 2ª Guerra.

Com a morte de Davis, Mandrake passou pelas mãos de vários ilustradores (inclusive o haitiano-americano e quase brasileiro André le Blanc), embora o escolhido como herdeiro oficial de Phil tenha sido Fred Fredericks, um prodígio que debutou como cartunista aos 18 anos e aprimorou seu traço como aluno de Burne Hogarth, o insuperável desenhista de Tarzan, na famosa School of Visual Arts, em Nova York.

Fredericks fez o que pôde para descaracterizar o herói, atualizando-o às exigências do tempo. Envelheceu-o com rugas e olheiras, melancólica constatação de que os prodigiosos poderes tibetanos não eram, afinal, suficientes para deter o avanço inexorável da idade. Mas a essência, de algum modo, ficou intacta. Mandrake — o velho e o novo — continuou sendo um herdeiro contemporâneo de Mesmer e Cagliostro, um justiceiro que se defende e ataca com seus penetrantes olhos escuros, com sua inexpugnável energia cerebral e mais nada. Não há arma que lhe faça mal ou meta medo. Contra ele, todas as balas são de festim e todas as pistolas d'água. O habitante perfeito para as metrópoles de hoje em dia. — **Sérgio Augusto**

MANDRAKE
NO PAÍS DOS HOMENS PEQUENINOS
(de Lee Falk e Phil Davis)
CAPÍTULO 20

Quadrinhos de *Mandrake no país dos Homens Pequeninos*, de 1935: show de perspectivas e proporções

O PINTOR SUPREMO

A maior mostra já feita da obra de Ticiano, mestre da escola veneziana, reúne em Londres um dos mais influentes legados da arte ocidental. Por Hugo Estenssoro

Da meia dúzia ou dezena de figuras maiores, indispensáveis, inesgotáveis na riqueza de seu legado artístico, Ticiano (Tiziano Vecellio, 148?-1576) é uma das mais negligenciadas pelo público. No entanto, só seu contemporâneo, Michelangelo, e, no século 20, Pablo Picasso, exerceram uma hegemonia artística internacional tão ampla e com tantas décadas de duração (os três foram precoces e continuavam ativos bem passados os 80 anos). Também a influência declarada ou subterrânea de Ticiano perpassa a história da pintura ocidental e foi uma das forças que mais constantemente a impulsionaram na conquista da pintura pura. Isso sempre foi reconhecido pelos historiadores e teóricos da arte, mesmo quando preferiam a tendência contrária: um exemplo é o grande Giorgio Vasari (1511-1574) – formulador do cânon que durante séculos dominou os gostos do Ocidente – que o admirou sem entendê-lo. Mas o grande público, incluído aquele mais bem informado, raramente se lembra dele na hora de enumerar suas preferências. Daí a importância da maior mostra já realizada de sua produção, promovida pela National Gallery de Londres, que faz mais do que simplesmente congregar um grande número de obras espalhadas pelos grandes museus e coleções da Europa, mas apresenta-as como um todo coerente que permitirá ao espectador recuperar para seu museu mental um dos pintores supremos da tradição ocidental, que ele encarna como poucos.

Com efeito, a escola veneziana pode confundir os menos informados. O conceito de Renascença, especialmente no século 19, foi de certa maneira monopolizado pelos florentinos, tanto na prática

FOTOS DIVULGAÇÃO/NATIONAL GALLERY LONDON

Acima, *A Adoração de Vênus* (1516), que pertence ao Museu do Prado, na Espanha, é uma das obras de Ticiano reunidas pela National Gallery de Londres

À esquerda, *Danae* (1545), do Museu de Nápoles; na página oposta, *Madona e Criança com Santa Catarina e um Pastor* (1530), do Museu do Louvre: cenas clássicas e religiosas com o colorido forte da escola veneziana

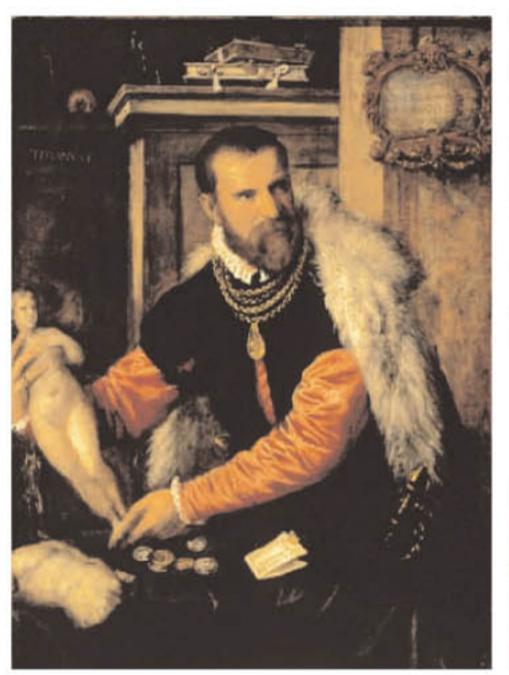
como na teoria. Um pioneiro como Masaccio, por exemplo, renovou decisivamente o uso da perspectiva; mas foi o efeito propagandístico do livro *Da Pintura* (1436) de Leon Battista Alberti que consagrou Masaccio como o ponto de partida da nova pintura italiana que estava a resgatar a herança perdida dos clássicos da Antiguidade. Daí a atenção que receberam seus sucessores florentinos, como Fra Angelico e Fra Filippo Lippi, enquanto pintores de outros centros artísticos (como Andrea Mantegna em Pádua) padeceram por muito tempo de importância relativamente menor. Os venezianos, sem a maquinária promocional florentina, tornaram-se quase marginais em relação às modas estéticas predominantes durante vários séculos. Um curioso fenômeno dá a medida dessa distorção: quando a pintura espanhola passa a "italianizar-se", no século 18, é só depois de ter atingido seu momento mais glorioso com Velázquez, pintor de preclara linhagem veneziana.

Essa influência chegou via Rubens, o que ilumina outro paradoxo da pintura veneziana. Enquanto os florentinos e o renascentismo açambarcam o proscênio, uma secreta influência veneziana pode ser detectada nos momentos cruciais da história da arte européia. São os venezianos os primeiros na Itália a adotar a pintura a óleo desenvolvida pelos artistas nórdicos, fator decisivo na evolução do suntuoso colorismo que os caracteriza. As relações entre Veneza e as escolas nórdicas são uma constante que enriquece a estética de ambas as regiões, desde as celebradas visitas de Durero, entre 1495 e 1506, até a intermediação de Rubens já mencionada. Esse paralelismo entre Veneza e a Itália Central (com Florença como protagonista) explica-se, naturalmente, pelo desenvolvimento histórico também paralelo da República Veneziana, diferente e independente do resto da península — o que permitia-lhe apreciar a cultura nórdica com maior empatia.

A divisão fica mais clara ao considerarmos a chamada Alta Renascença, quando um triunvirato de florentinos — Leonardo, Michelangelo e Rafael — exerce uma hegemonia estética pan-européia que duraria até o advento do Impressionismo e que teve seu evangelista no outro propagandista de gênio, Vasari, que os entronizou como os mestres por excelência. Isso não impedia que alguns dos mais refinados conhecedores, mecenas e colecionadores, desde o imperador Carlos 5º até Felipe 4º de Espanha, tivessem uma especial admiração pela escola veneziana, com Ticiano na cúspide. Como Velázquez, depois, Ticiano seria um "pintor para pintores", pois por longo tempo só seus iguais podiam compreender a libérrima audácia de suas inovações e invenções. Só Picasso é comparável com Ticiano no número e na variedade de gêneros em que sua vasta obra abriu caminhos radicalmente novos.

Um exemplo ilustra nitidamente como a influência quase secreta de Ticiano aflora em momentos cruciais da história da arte. Recentemente uma mostra parisiense examinou o impacto que teve a pintura espanhola na obra de Manet, que em muitos de seus quadros reproduz com literalidade que beira o plágio temas e soluções pictóricas da tradição hispânica. Mas é na sua *Olímpia* que se encontra um momento decisivo da pintura moderna, pelo fato de que um nu feminino frontal olha diretamente para o espectador, estabelecendo um vínculo inequivocamente erótico.

Onde e Quando

Titian. The National Gallery (Trafalgar Square, Londres, tel. 00/xx/44/020/7747-2885, www.nationalgallery.org.uk). De dom. a 3ª, das 10h às 18h; de 4ª a sáb., das 10h às 21h. De 19/2 a 18/5

Acima, da esquerda para a direita, os retratos *Jacopo Strada* (1567), do Kunsthistorisches Museum de Viena, e *Flora* (1516), da Galleria degli Uffizi, de Florença; na página oposta, *O Sepultamento* (1559), do Museu do Prado: perspectivas feitas com a cor

Ora, seu precedente específico é *Vênus de Urbino* (c. 1538), de Ticiano, que modifica com audácia a bucólica sensualidade da *Vênus Dormindo numa Paisagem* (1507) de seu mestre Giorgione. Os retratos de cortesãs (gênero veneziano por excelência) tiveram um papel igualmente importante.

Outro fator que define a arte moderna tem no veneziano uma das suas fontes. Ticiano é um dos artistas-chave no surgimento do conceito da personalidade artística e da pintura como uma atividade estética em que a individualidade encontra seu meio de expressão. De certa maneira a simboliza como nenhum outro pintor. A transição do status de mero artesão para o de artista com dimensões intelectuais – similares às dos poetas: *ut pictura poesis* – começa no século 14, com os comentários de Petrarca sobre Giotto. Mas o gesto de Carlos 5º, quando se inclina para levantar o pincel que o velho Ticiano deixou cair, consagra uma visão do artista – a de um príncipe de espírito – que chegaria a dominar a era moderna a partir do romantismo.

Bem mais importante, porém, foi a influência estritamente pictórica que a escola veneziana em geral, e Ticiano em particular, simbolizaram durante séculos, como contrapartida ao classicismo escultórico-desenhista dos florentinos. A escola veneziana adotou o uso do óleo sobre tela, com o que as cores passavam a ter uma maior presença física, muito mais poderosa do que o suave colorismo do *sfumato* de Leonardo. Como a prosa, as cores florentinas eram, por assim dizer, transparentes; como o verso, as cores venezianas tinham uma maior densidade ontológica, a qual permitia que a sensualidade e o lirismo pictóricos encontrassem plena expressão. O próprio Ticiano estava consciente disso e na velhice chamava suas pinturas de *poesie*, ou poemas visuais. Daí que a pintura florentina e a das escolas paralelas ou derivadas fossem freqüentemente vítimas de um intelectualismo (inicialmente neoplatônico) decorrente da paradoxal "invisibilidade" dos pigmentos, que exigiam um "conteúdo" ou narração e uma perspectiva linear com base matemática. Do Maneirismo ao Academicismo do século 19, essa característica sempre teve um efeito esterilizante. Já a untuosa concretude do óleo oferecia um interesse puramente estético – a perspectiva, por exemplo, podia obter-se com gradações tonais e atmosféricas – que teve um efeito libertador ao longo da história da pintura e que atinge seu ponto máximo no primeiro Abstracionismo. Falando de Giorgione, o historiador da arte Ernst Gombrich assinala que a descoberta veneziana de que a pintura era algo mais do que um desenho colorido foi tão importante para o desenvolvimento da pintura ocidental quanto a invenção da perspectiva.

Ademais, o uso das massas coloridas e contrastes de tonalidades para estabelecer a perspectiva e construir a composição deu aos venezianos uma liberdade que a procura de uma ordem abstrata não oferecia à escola florentina. Os tratados estéticos contemporâneos ecoam a questão: enquanto os florentinos se apóiam na geometria e na ciência, no princípio da composição, os venezianos – entre eles o amigo e propagandista de Ticiano, o grande satírico e pornógrafo Pietro Aretino – vêem as coisas em termos de invenção estética, propondo uma organização visual quase aleatória, sustentada na ordem tonal. A identificação da forma com a cor veneziana seria, levada à sua máxima expressão, o ponto de partida do Impressionismo e da Arte Moderna.

Ao contrário das outras grandes figuras da Renascença – Michelangelo, por exemplo, o único contemporâneo que superava a sua fama – Ticiano não era um gênio evidente por um impressionante conjunto de talentos. Ele era apenas um pintor. Mas no seu caso, como no de raríssimos outros artistas, como Velázquez ou Vermeer, essa singela descrição é o bastante para dar a medida de seu gênio. ■

Registros dos tempos

Em três exposições, a paisagem unifica tematicamente usos distintos da fotografia no intervalo de um século. Por Paula Alzugaray

Cem anos separam a "photographia" comercial do suíço Guilherme Gaensly, radicado em São Paulo nos primeiros anos do século 20, da fotografia conceitual praticada pelo cubano Ernesto Pujol, radicado em Nova York, ou pelo paulistano Marcelo Cidade. Além de tempo propriamente dito, entre eles há uma revolução no modo de percepção e representação da arte. Transformação acionada pelo desenvolvimento da própria fotografia e de outras técnicas mecânicas de reprodução de imagem. Guardadas as particularidades, Gaensly, Pujol e Cidade mostram uma temática em comum: a paisagem, tratada em três exposições em São Paulo. O suíço faz a documentação das transformações urbanas da metrópole paulista na virada do século 20, o cubano reflete sobre a paisagem rural norte-americana e o brasileiro faz intervenções e *happenings* na cidade.

A fotografia que tem por base os esquemas da pintura paisagista acadêmica aparece na exposição *Guilherme Gaensly e Augusto Malta: Dois Mestres da Fotografia Brasileira no Acervo Brascan*, em cartaz no Instituto Moreira Salles. A mostra traz uma seleção de documentos visuais produzidos pelos dois fotógrafos durante a instalação da energia elétrica no Rio de Janeiro e em São Paulo e registra as atividades da *holding* canadense Brascan no Brasil. Guilherme Gaensly tem registros de teor mais técnico do que o colega alagoano Augusto Malta, responsável por imagens de maior lirismo. Discípulo de Marc Ferrez, Malta teve a felicidade de estar no lugar certo – o Rio de Janeiro, paraíso dos paisagistas de todos os tempos –, no tempo certo – as primeiras décadas do século 20, momento de intensa transformação urbanística da cidade. Entre seus registros, há preciosidades como a vista tomada em 1906 do Corcovado com a clássica figura contemplativa remetendo ao pictorialismo do século 19. Ou mesmo a visão em perspectiva da av. Delfim Moreira com um solitário poste de luz em primeiro plano. Considerado um precursor do fotojornalismo no país, segundo o *Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro*, de Boris Kossoy, lançado pelo Instituto Moreira Salles em 2002, a Malta é atribuída a mais importante documentação do Rio de Janeiro durante as três primeiras décadas do século 20.

Não se pode dizer que o contemporâneo cubano Ernesto Pujol seja um paisagista por natureza, muito embora sua formação tenha se dado precisamente no terreno da pintura paisagista. Durante os anos 90, o artista cubano criou um corpo de trabalho a partir da pintura, da instalação, da performance e da fotografia, mas sempre manteve-se vinculado aos gêneros tradicionais da história da arte, como o retrato e a natureza-morta. Em *American Fields*, série de 15 fotografias expostas a partir de 4 de fevereiro na Galeria Brito Cimino, Pujol volta ao tema da adolescência. Em uma releitura conceitual da pintura paisagista do interior dos Estados Unidos, o artista confronta dois tipos de paisagens construídas pelo homem: os campos de plantações de milho e uma pista de corrida de bicicleta. Segundo texto de Julia P. Herzberg, curadora da mostra originalmente exibida no Jersey City Museum, em Nova York, no ano passado, os objetos de exploração desta série são dois: a natureza alterada e contida dos campos e uma intervenção urbana no terreno agrícola. Ao mesmo tempo em que constrói uma narrativa conceitual, *American Fields* não deixa de querer documentar as mudanças na paisagem rural americana depois da ação das indústrias do esporte e da agricultura. Além disso, Pujol também não abdica da natureza formalista da arte, demonstrando rigor na composição de enquadramentos frontais, configurando verdadeiros estudos sobre a ordem geométrica do espaço.

Acima, foto de Marcelo Cidade; na página oposta, da esq. para a dir., imagens de Augusto Malta e de Ernesto Pujol: cenários antigos e atuais

Os horizontes verdes e azuis de Ernesto Pujol de certa forma rebatem na horizontalidade do olhar do paulistano Marcelo Cidade. A obra *Eu Sou Ele Assim Como Você É Ele Assim Como Você Sou Eu e Nós Somos Todos Juntos*, que integra a coletiva *Giroflexxxx*, na Galeria Vermelho, a partir de 11 de fevereiro, propõe uma reflexão cromática sobre o horizonte urbano. Em uma espécie de *happening*, o artista enfileirou e fotografou 160 pessoas no viaduto Santa Ifigênia, em São Paulo, trajando camisetas de cor cinza, estabelecendo uma relação com o cenário cinzento da cidade. Em Belo Horizonte, outras 160 pessoas foram fotografadas no viaduto Santa Tereza, com camisetas de cor bege. "Uso a fotografia tanto como o registro da performance, quanto como um estudo formal de luz", diz Marcelo, que organizou o elenco da coletiva, integrada ainda por Tiago Judas, André Komatsu e Fellipe Gonzalez, todos artistas emergentes, que usam também outros suportes, como vídeo e pintura.

Os horizontes cromáticos de Marcelo Cidade deram origem ainda a outra obra, *Monocromos Cinzas*, que discute com inteligência a relação entre a fotografia e a pintura. Trata-se de uma obra pictórica de investigação cromática de cinzas. São três séries de 18 telas de 50cm x 60cm pintadas em diferentes tons de cinza, dentro de "molduras" no formato de cópias de Polaroid. "A fotografia moderna foi durante muito tempo feita de preto, branco e tons de cinza. Ao fazer uma pintura de cinzas, com escala de Polaroids e tiragem, Marcelo cria uma discussão a respeito da fotografia", diz o fotógrafo Eduardo Brandão, da Galeria Vermelho.

A cor e a pintura também são o assunto da obra de Tiago Judas, outro integrante da *Giroflexxxx*. Ele expõe fotografias em que retrata a si mesmo debaixo da água cuspindo pigmentos de cor. Ao elegerem a pintura como suporte ou como tema de sua fotografia, Judas e Cidade referenciam-se no princípio, quando a fotografia comia terreno da pintura e preparava-se para alterar a maneira de se pensar a arte.

Onde e Quando

Guilherme Gaensly e Augusto Malta: Dois Mestres da Fotografia Brasileira no Acervo Brascan. **Instituto Moreira Salles (rua Piauí, 844, tel. 0++/11/3825-2560, São Paulo, SP). Até 6 de abril.**

American Fields. **Mostra de Ernesto Pujol na Galeria Brito Cimino (rua Gomes de Carvalho, 842, tel. 0++/11/3842-0634, São Paulo, SP). De 25/2 a 16/3.**

Giroflexxxx. **Coletiva na Galeria Vermelho (rua Minas Gerais, 350, tel. 0++/11/3257-2033, São Paulo, SP). De 11/2 a 8/3**

Visões americanas

Uma mostra no interior dos Estados Unidos apresenta um resumo da arte brasileira nos últimos 40 anos

"Eclético" talvez seja o adjetivo mais apropriado para o elenco de artistas que protagoniza a mostra *Layers of Brazilian Art* (*Camadas da Arte Brasileira*), inaugurada no fim de janeiro e que fica em cartaz até o dia 13 de abril na Faulconer Gallery, parte de um amplo complexo cultural chamado The Bucksbaum Center for the Arts, na cidade de Grinnell, no Estado americano de Iowa. A coletiva se pretende uma amostra pluralista e multifacetada da contemporaneidade de brasileira nas artes, guarda-chuva para abarcar propostas estéticas tão diversas entre si como os objetos de Waltercio Caldas, os relevos de Adriana Varejão, as esculturas de Amilcar de Castro, as pinturas de Wanda Pimentel, os desenhos de Adrianne Gallinari e as colagens de Carmen Alves.

Abaixo, obra da série *Invólucro*, de Wanda Pimentel; embaixo, *Eu Nunca Mais Farei Arte Chata*, de Luiz Flávio: camadas da arte brasileira

A curadora Lesley Wright, diretora da Faulconer Gallery, fez duas viagens ao Brasil e escolheu pessoalmente — em visita a ateliers, galerias e coleções privadas do Rio e de São Paulo — as mais de 70 obras dos 24 artistas que integram a coletiva, em sua maioria criações bastante recentes. Participam ainda criadores como Cildo Meireles, Anna Bella Geiger, Márcia Xavier, Germana Monte-Mor, Nelson Leirner, Jeanete Musatti, Luiz Flávio, Victor Lema Riqué e Anna Maria Maiolino, entre outros, numa tentativa de atravessar os últimos 40 anos da produção nacional.

Wright inclui em seu discurso a noção da abrangência e diversidade da arte brasileira. De forma perspicaz, define *Camadas* como "uma exposição de arte contemporânea brasileira na visão de uma curadora americana, sob uma perspectiva histórica". Ou seja, assume os riscos da difícil tentativa de resumir as últimas quatro décadas de arte brasileira para um público que pouco ou nada sabe dela — a não ser talvez pelos nomes insistentemente repetidos de Vik Muniz, Ernesto Neto e Valeska Soares.

A curadora assume também que "esta não é certamente uma exposição com unidade estilística". "Seria muito difícil abarcar a arte de um país tão diverso culturalmente, como o Brasil, e ainda oferecer uma visão unificadora", diz. A preocupação com o didatismo parece um pouco exagerada, mas talvez se justifique para uma platéia pouco habituada com as diversas, provavelmente infinitas "camadas" da arte contemporânea brasileira. — FERNANDO OLIVA

FOTOS VICENTE DE MELLO

POR KATIA CANTON

FOTO HENK NIEMAN

A DANÇA ESPACIAL

Iole de Freitas esculpe a densidade e a cor

À primeira vista, a mulher pequena e delicada parece contrastar com a dimensão grandiosa, quase épica, e a força ostensiva de suas construções escultóricas, que se fincam às paredes, se dependuram do teto, se erguem do chão, ora perfuram superfícies. Mas numa observação mais cuidadosa percebem-se os nexos entre Iole de Freitas e sua obra. A artista mineira, que vive no Rio de Janeiro desde os 5 anos de idade, é dona de grande energia e precisão.

Vinda de uma família de artistas, foi aluna de Ivan Serpa e, enquanto fazia aulas de balé (ela foi também professora de dança), enveredou pela área do design. Em 1970, quando a situação política do Brasil parecia congelada nos limites do regime militar, ela se mudou com o então marido, o artista Antonio Dias, para Milão. Lá trabalhou com design na indústria Olivetti. Ao mesmo tempo, encontrou uma forma de fazer arte. "Eu pinçava fotogramas e montava séries que criavam comentários sobre o tempo em movimento. Era uma forma de lidar com a dança, também", diz a artista, que passou a expor na galeria milanesa Diagrama, e também na Alemanha e na Áustria.

Oito anos mais tarde, sozinha, decidiu voltar ao Brasil. "Precisei reiniciar meu processo profissional. E então percebi uma grande mudança: aqui minha percepção espacial foi totalmente ativada". Passou a trabalhar com fragmentações espaciais e espelhos, atribuindo ao Brasil uma imantação de questões ligadas ao espaço. "A natureza e a arquitetura de Niemeyer entram pelos poros", diz.

A artista começou a usar aramões que iam sendo esgarçados e tubos que se dobravam criando percursos. Nesse momento, a obra ganhou definitivamente o espaço escultórico e se constituiu num grande desenho. "A partir daí, quem passou a ativar o espaço não foi mais a dança, mas sim o espectador", diz a artista.

Na construção dessa linguagem escultórica, Iole começou a explorar materiais específicos, tubos plásticos sustentando tecidos e borrachas. No início dos anos 80, as obras incorporaram telas metálicas, ganhando mais corpo e ocupando espaços públicos. Os tecidos e telas metálicas sustentadas por tubos que se retorcem e se esticam e se grudam às edificações lembram, de fato, uma dança materializada. Ao longo da década, ela promoveu um processo de transbordamento dessa idéia, usando cobre, latão, chapas metálicas e tinta industrial, induzindo às formas dançantes e, ao mesmo tempo, fortes e congeladas no espaço, com um tom barroco.

Já no início dos 90, a artista passou a lidar com princípios formais mais sutis. Em uma instalação de 1991, na Capela do Morumbi, em São Paulo, ela colocou suas formas elegantes em placas de ardósia, lascas de vidro e espelho, lidando com princípios de reflexividade, de linha de horizonte, de planície.

Atualmente, Iole de Freitas tem-se dedicado à criação de obras feitas em policarbonato. Em seu atelier, um andar de um antigo edifício escondido no meio do bairro carioca da Glória, ela dependurou várias maquetes de peças feitas com esse material, em cores como vermelho, roxo, azul. "O policarbonato é transparente, então mando jatear nas diversas cores. Sempre, em minha obra, o que importou foi o que sobra de espaço, quer dizer, a densidade do ar que fica "entre". Mas agora me importa também o contraste da opacidade, a radiância da cor", diz ela. A artista, que é também professora da escola de arte do Parque Lage, costuma pensar seus projetos em casa, projetando o espaço na mente e em seguida em maquetes. Mas é no atelier que ela concretiza suas idéias construtivas, exercitando-as.

Artisticamente, este é um momento especial para Iole de Freitas. Com uma retrospectiva em cartaz até o fim deste mês no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, ela acaba de ganhar também um livro sobre sua carreira e obra, lançado pela Editora Cosac & Naify.

De Brasília à Alemanha

A capital brasileira antecipa a mostra que a representará como a cidade homenageada na feira Art Frankfurt. Por Fernando Oliva

A mostra *Vice-Versa: Eixo Brasília/Linha Imaginária* promove um inusitado cruzamento entre a produção contemporânea da capital federal e a obra de artistas brasileiros e estrangeiros reunidos pelo projeto de intercâmbio cultural *Linha Imaginária*. Parte da exposição, que se abre no dia 10, no Ecco – Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio, em Brasília, segue depois para a 15ª Art Frankfurt, que acontece de 27 de abril a 1º de maio, na Alemanha. A feira de arte internacional, de perfil jovem, escolhe a cada ano um curador estrangeiro para homenagear uma cidade com uma exposição paralela: o programa, chamado *Curator's Choice*, enfocou Los Angeles em 2001, Moscou em 2002 e, agora, Brasília, cuja mostra tem curadoria da brasileira Tereza Arruda, há dez anos radicada em Berlim.

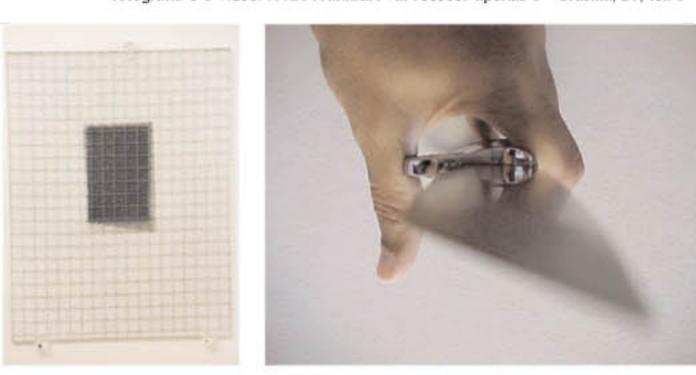
A proposta da curadora é, por meio da arte produzida atualmente no contexto de Brasília, arejar uma certa perspectiva viciada do europeu sobre a capital, relacionada invariavelmente à sua portentosa arquitetura, aos espaços monumentais, aos fluxos direcionados e muitas vezes previsíveis. "O foco é geográfico, pois nestas quatro décadas de existência Brasília conquistou uma identidade urbana, social e artística própria, a despeito da aparente frieza e racionalidade de seus espaços", diz Arruda. "A exposição busca evidenciar de que maneira a personalidade única de Brasília entra em confronto com a subjetividade de cada artista."

No total, são 15 participantes brasilienses e outros 30 ligados ao *Linha Imaginária*, o que resulta em quase uma centena de obras, tendo como suportes privilegiados a fotografia e o vídeo. A Art Frankfurt vai receber apenas o Eixo Brasília da mostra, módulo que tem co-curadoria de Karla Osório Neto, do Ecco. As obras do *Linha Imaginária* – projeto que existe há seis anos e que já promoveu exposições de mais de 500 artistas no Brasil e no exterior – serão vistas em um CD-ROM a ser lançado na feira. Integram este segmento artistas brasileiros (como Mônica Rubinho, Roberto Okinawa e Thereza Salazar), portugueses (Raquel Gralheiros e Catarina Felgueiras), japoneses (Futoshi Oshizawa) e ingleses (Kim Fielding), entre outros.

Dentre as obras dos radicados em Brasília, sobressai a crítica política e social, tendo como pano de fundo a relação – nem sempre harmoniosa – com a cidade. Muitos deles se esforçam para mostrar o revés do projeto arquitetônico modernista que deu origem à cidade, enfrentando o espaço, a materialidade e a própria cultura da capital planejada – caso de Clarissa Borges, Marta Penner e Elyeser Szturm. Nas fotos da série *Turista Censurado*, Clarissa Borges salienta a natureza desértica do lugar, sobrepondo tarjas pretas ao Palácio da Alvorada e outros cartões-postais. No vídeo *Paisagens Notáveis*, Marta Penner segue os caminhos marginais dos carroceiros de Brasília e cria um percurso antiturístico pelos bastidores dos edifícios simbólicos da capital. Já Elyeser Szturm realça a crise urbana e social no vídeo *Ermos Urbanos*, com imagens das desoladas cidades-satélites de Samambaia e Ceilândia, sintoma mais cruel de desvios no percurso utópico projetado para Brasília no fim dos anos 50. A mostra fica até o dia 16 de março em cartaz no Ecco (SCS, ed. Venâncio 2000, bloco C6o, 2º subsolo. Brasília, DF, tel. 0++/61/224-2105).

Abaixo, da esq. para a dir., obras de Mônica Rubinho, Clarissa Borges e José Eduardo Garcia de Moraes: do Brasil e de Brasília

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR ANGÉLICA DE MORAES

CONSISTÊNCIA E LEVEZA

Em sua primeira edição, a Bienal Ceará América renova o perfil deste tipo de mostra, com destaque para novíssimos talentos e para o veterano Artur Barrio

A 1ª Bienal Ceará América, em cartaz em Fortaleza, pode ser percorrida prazerosamente em apenas um dia. Não é pesadíssima feijoada completa. É peixe. Os mais ortodoxos podem reclamar de quantidade mas nunca alegar que faltou consistência, sabor ou proteína.

Mais do que se inscrever no circuito das bienais brasileiras, esta iniciativa cearense conquista a liderança no papel de imantador da arte contemporânea na região Norte-Nordeste. Falta, porém, maior envergadura internacional. O conjunto traz principalmente boas presenças brasileiras.

É visível a aposta nos novíssimos talentos. Atitude corajosa porque, em geral, uma nova iniciativa costuma consagrar os consagrados para buscar a própria confiabilidade. Nota-se que o resultado espelha afinado diálogo da curadoria com ótimos artistas que começam a despontar, mas é a radicalidade do veterano Artur Barrio que garante a atração principal.

Barrio realizou a maior e mais vigorosa obra de sua extensa biografia. *Situação/Título: Impróprio para Consumo Humano* ocupa 1,2 mil metros quadrados de um galpão com 6,5 metros de pé-direito. Não é o gigantismo do espaço vencido com competência e essencialidade que impressiona mais: é a força combinatória de várias vertentes de seu trabalho (o gráfico, o pictórico e o escultórico).

Participam dessa obra de Barrio tanto seus grafismos a carvão esbravejados em caligrafia suja pelas paredes alvas quanto os profundos rasgos com que fere essas superfícies até desventrar o vermelho do tijolo. O desenho grimpante de fios elétricos negros sustentam rarefeitas gambiarras que, à noite, criam pontuações de estrelas. Os protagonistas do espaço são o trecho de linha de trem e o trole/jangada, de rodas impulsionadas nos trilhos por vela triangular vermelha. Toscas âncoras, pedras amarradas a paus reforçam o viés escultórico. No chão, espessa camada de pó de café invade nosso olfato. O conjunto propõe bela metáfora da existência humana, com as asperezas e imperfeições que a caracterizam. Poesia explodindo qual sonoro palavrão.

A bienal cearense foi montada em três espaços distintos. Além dos galpões da rede ferroviária (um só para Barrio e outro compartilhado por uma dezena de artistas), há o amplo "cubo branco" do Centro Dragão do Mar e os locais contaminados de memória da Casa Boris (escritórios de navegação desativados e marco arquitetônico da cidade).

A ocupação da Casa Boris traz as digitais do curador belga Jan Hoet, que colocou em xeque a ortodoxia formalista dos espaços expositivos neutros ao fazer a mostra *Chambres d'Amis* (Gent, Bélgica, 1986), interação da arte com ambientes residenciais cheios de referências. Hoet, doente, não pôde finalizar a curadoria da bienal cearense. Seu assistente Philippe Van Cauteren deu conta da tarefa.

O fato, aliás, de Cauteren e Hoet serem belgas, não autoriza nenhuma cruzada xenófoba. Não há dicotomia entre a consolidação de um sistema de arte local e a contribuição de diversos pensamentos (inclusive alguns de prestígio internacional) para que ela seja instituída. A Europa tem extensa experiência no setor. Por que não aproveitá-la? Já somos bem crescidinhos para saber estabelecer nossos próprios modelos de atuação cultural. Xenofobia rima com complexo de inferioridade e a nação brasileira já perdeu esse estigma.

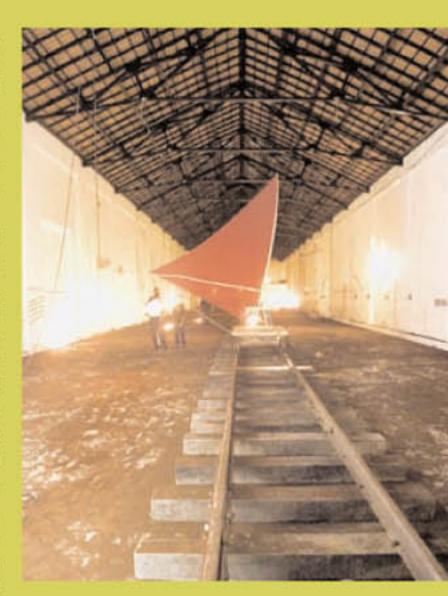
A curadoria do belga Philippe Van Cauteren destacou o frescor de artistas como o carioca Felipe Barbosa, a mexicana Sylvia Gruner, o grupo cearense Transição Listrada (com boas performances urbanas) e a paraguaia Paula Parcerisa. O paulistano Paulo Climachauska, valor consolidado, apresenta instalação de fôlego, poesia visual pura. Alcançaria visibilidade mesmo em Veneza e Kassel.

Acima, detalhe da instalação *Situação/Título: Impróprio para Consumo Humano*, de Artur Barrio, destaque da Bienal de Fortaleza

FOTO DARIO GABRIEL/DIVULGAÇÃO

1ª Bienal Ceará América. Centro Dragão do Mar (rua Dragão do Mar, 81, Fortaleza, CE, tel. 0++/85/488-7603) e outros endereços. Até dia 28

EDIÇÃO DE GISELE KATO (INTERINA)

MOSTRA	**2080** *Todos os Rios*, 1988 Leonilson 212 x 100 cm (*detalhe*)	**Pele, Alma** *Corpos Associados*, 1997 Flávia Ribeiro	**Albert Eckhout Volta ao Brasil – 1644-2002** *Mameluca*, 1641 Albert Eckhout 267 x 160 cm (*detalhe*)	**Guerreiros de Xi'An e os Tesouros da Cidade Proibida** Guerreiros de Huang em terracota	**Tecendo o Visível** *Fiação Livro de Parede*, 2002 (*detalhe*) Edith Derdyk
ONDE E QUANDO	Museu de Arte Moderna de São Paulo (parque do Ibirapuera, portão 3, SP, tel. 0++/11/5549-9688). Até 5/4. 3ª, 4ª e 6ª, das 12h às 18h; 5ª, das 12h às 22h; sáb. e dom., das 10h às 18h. R$ 5.	Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo (rua Álvares Penteado, 112, Centro, SP, tel. 0++/11/3113-3651). Até 16/3. De 3ª a dom., das 12h às 20h. Grátis.	Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2, Luz, São Paulo, SP, tel. 0++/11/229-9844). Até 30/3. De 3ª a dom., das 10h às 18h. Grátis.	Oca (parque do Ibirapuera, portão 2, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3253-5300). De 20/2 a 18/5. De 3ª a 6ª, das 9h às 21h; sáb. e dom., das 10h às 21h. R$ 7.	Instituto Tomie Ohtake (rua Coropés, 88, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6844-1900). Até 9/3. De 3ª a dom., das 11h às 20h. Grátis.
TRATA-SE DE	Exposição com 50 obras feitas na década de 80 por 33 artistas que participaram de pelo menos uma das quatro célebres coletivas da época, destacadas agora pelo curador Felipe Chaimovich como as mostras mais pertinentes para a estruturação do grupo conhecido como "Geração 80".	Exposição com mais de 40 obras de 17 artistas contemporâneos, como Efrain Almeida, Karin Lambrecht e Ernesto Neto, identificados pela curadora Katia Canton como representantes de uma forte tendência da produção atual, ligada a questões espirituais.	Mostra que já esteve em Recife com 24 obras, pertencentes ao acervo do Museu Nacional da Dinamarca e feitas pelo pintor holandês Albert Eckhout no Brasil em meados do século 17, quando foi encarregado por Maurício de Nassau de retratar os tipos étnicos e as paisagens nacionais.	Exposição que percorre diversas dinastias da China, de 7.000 a.C. aos dias atuais, dividida em dois núcleos: *Shaanxi*, com destaque para os 11 guerreiros e um cavalo de terracota em tamanho natural, e *Cidade Proibida*, com mais de 140 peças do acervo Ming e Ching.	Coletiva com desenhos de dez artistas contemporâneos, com o objetivo de ressaltar o alto nível de experimentação mantido no meio. Entre os nomes escolhidos pelo curador Agnaldo Farias estão Isaura Pena, Marcelo Solá, Alexandre Nóbrega, Nydia Negromonte e Alex Cerveny.
IMPORTÂNCIA	Os jovens artistas do período retomaram a pintura, expressão que havia sido abandonada em meio à quase exigência de uma arte mais engajada, que funcionasse como resposta direta à ditadura. Com telas bem coloridas e de grandes dimensões, a produção dos anos 80 incorporava o clima de otimismo das Diretas Já.	A mostra reúne alguns dos principais nomes brasileiros de destaque no cenário contemporâneo das artes plásticas e orienta uma determinada leitura para suas criações. É a identificação de uma postura bastante comum entre os artistas da nova geração, voltados para um contato mais efetivo com o público.	Quando Eckhout juntou-se à comissão artística montada pelo conde Nassau, era ainda um artista desconhecido. O conjunto de telas, que sai completo pela primeira vez da Europa, é considerado o "retrato fiel do povo brasileiro em formação".	Mais de 20 peças em terracota que integram o exército do imperador Qing Shi Huang foram descobertas recentemente. As esculturas que vêm ao Brasil saem pela primeira vez da China. Na mostra estão também quase 200 objetos, entre cerâmicas e bronzes, das dinastias Hang, Tang, Ming e Qing.	A exposição inicia a parceria do Instituto com a Secretaria Municipal de Educação para a criação de um novo modelo de aperfeiçoamento dos professores da rede pública. Neste semestre, mais de 4 mil profissionais percorrerão o circuito cultural da cidade acompanhados por críticos da arte contemporânea.
PRESTE ATENÇÃO	No paralelo que a curadoria sugere entre o Brasil de 20 anos atrás e o atual. A expectativa gerada pelo pacto democrático na década de 80 talvez se aproxime bastante da esperança alimentada pela mais recente transição política.	Em como a maioria dos artistas selecionados buscam estabelecer uma relação de cumplicidade com o espectador, fazendo obras em pequenas dimensões, recuperando as narrativas, como se estivessem abrindo os próprios diários.	Num certo tom de propaganda na coleção, bem de acordo com os objetivos mercantilistas da época, de enaltecer somente os aspectos de prosperidade da colônia. As pinturas parecem querer mostrar uma conquista já consolidada e bem-sucedida, com índios domesticados e plantações fartas.	Nas atividades paralelas que estão prometidas para os próximos meses, no próprio parque do Ibirapuera, ampliando a proposta de intercâmbio com a cultura chinesa para outras áreas, como cinema, dança, música, teatro, gastronomia e literatura.	Na obra de Edith Derdyk, que não usa o papel como suporte, mas distribui linhas pelas paredes e pelo piso do espaço expositivo. Em sintonia com as técnicas essenciais do desenho, ela produz instalações como se retirasse o palpável do ambiente, reduzindo a cena à sua natureza básica: os contornos.
PARA DESFRUTAR	A mostra *Década de 80* que a Galeria Thomas Cohn (av. Europa, 641, SP) exibe até o dia 28. Integram a coletiva Leda Catunda, Ivens Machado, Leonilson, Lia Menna Barreto, Daniel Senise, Sérgio Romagnolo e Caetano de Almeida, entre outros.	O livro *Novíssima Arte Brasileira* (Iluminuras, 200 págs., R$ 35), de Katia Canton. A publicação, resultado de uma pesquisa iniciada em 1996, elenca 12 temas tidos como as preocupações conceituais e estéticas mais comuns na arte atual.	Bem próximo à Pinacoteca, o Ponto Chic do parque da Luz expõe, até 8/3, *Arqueografia de uma Paisagem*, individual do fotógrafo Renato de Cara. O também jornalista mostra 18 imagens de São Paulo, com texturas e tratamentos diversos, feitas desde 1997.	Filmes de Zhang Yimou, um dos responsáveis pelo renascimento do cinema chinês. Em vídeo ou DVD: *Amor e Sedução* (1990), *Lanternas Vermelhas* (1991), *Nenhum a Menos* (1998) e *O Caminho para Casa* (1999).	O livro *Duveen: o Marchand das Vaidades* (Bei, 308 págs., R$ 39), com crônicas assinadas por SN. Behrman e publicadas em 1951 na revista norte-americana *The New Yorker*. Duveen foi um dos maiores vendedores e colecionadores de arte de todos os tempos.

MOSTRA	**Eliane Prolik** *Capulu*, 2002	**O que é Fluxus? O que não é! O porquê** *Máquina de Sorrisos Fluxus*, 1970 George Maciunas 8,38 x 30,48 x 25,15 cm	**Paisagens da Mobilidade** *Plataforma Aeroportuária de Roissy*, em Paris Paul Andreu	**Tilmann Krieg: Pura Luz – Um Olhar Subjetivo** *Dançarina*, 2001 (*detalhe*) Tilmann Krieg	**Arco'03** *O Armazém*, 2002 Nelson Leirner 100 x 500 x 600 cm (*detalhe*)
ONDE E QUANDO	Centro Universitário Maria Antonia (rua Maria Antonia, 294, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3237-1815). De 13/2 a 16/3. De 2ª a 6ª, das 12h às 21h; sáb. e dom., das 9h às 21h. Grátis.	Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (rua Primeiro de Março, 66, Centro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). De 11/2 a 6/4. De 3ª a dom., das 12h às 20h. Grátis.	Centro de Arquitetura e Urbanismo (rua São Clemente, 117, Botafogo, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2503-2721). Até 9/3. De 3ª a dom., das 12h às 20h. Grátis.	Instituto Cultural Brasil/Alemanha (avenida Sete de Setembro, 1.809, Vitória, Salvador, BA, tel. 0++/71/ 337-0120). De 5 a 25. De 2ª a 6ª, das 9h às 12h, e das 14h às 20h. Grátis.	Parque Ferial Juan Carlos I, Madri, Espanha. De 13 a 18. 5ª, das 14h às 21h; de 6ª a 4ª, das 12h às 21h. Mais informações no site: www.arcospain.org.
TRATA-SE DE	Individual da artista curitibana com duas esculturas da série *Capulus*, feitas com estruturas de aço inox entrelaçadas como correntes. Eliane Prolik constrói essas obras com utensílios domésticos, que perdem seu caráter de peças únicas para ganhar sentido como um conjunto articulado.	Exposição que chega de Brasília com 276 obras dos integrantes do movimento Fluxus (1961-1978), um dos mais importantes núcleos de arte experimental do século 20, criado em Nova York pelo lituano George Maciunas e endossado por nomes como Joseph Beuys, Yoko Ono e Nam June Paik.	Mostra com 24 projetos realizados desde 2000 por alguns dos principais arquitetos franceses da contemporaneidade, como Dominique Perrault, Jean Nouvel, Jacques Mussafir e Bernard Dufournet, em vários países, como Áustria e Suíça.	Individual do fotógrafo alemão Tilmann Krieg com 120 imagens coloridas e em preto-e-branco, tiradas em Salvador com uma câmera digital, tanto de paisagens como do cotidiano na capital baiana.	22º encontro anual de 265 galerias de diversos países, além de programas paralelos voltados para novos artistas e endereços com propostas de vanguarda. Neste ano, a Suíça é o país homenageado, participando da feira com 18 galerias e organizando mesas de debate sobre sua produção atual.
IMPORTÂNCIA	Gravadora, desenhista e escultora, Eliane Prolik participou da 19ª Bienal Internacional de São Paulo em 1987 e da 25ª edição, no ano passado. É um dos nomes importantes na cena contemporânea, tendo exposto também na França, na Bélgica, na Itália e no Japão.	O grupo declarou guerra contra as imposições comerciais e conservadoras do mercado. A produção híbrida, de performances e instalações a apropriações da mídia convencional, marcou-se por uma crítica mordaz e um humor ácido, pensada justamente para desafiar os modelos de exposição consagrados nos museus e galerias.	É a oportunidade de se conhecer as soluções que importantes nomes da arquitetura atual encontraram para desafios como a transformação do histórico Palácio de Tóquio, em Paris, construído para a Exposição Universal de 1937, em um Centro de Arte Contemporânea.	Fotógrafo, designer e pintor de renome, Krieg, que vive e trabalha em Kehl, situa na Bahia os elementos que influenciam toda sua produção atual, independentemente do local e do tema tratado. O artista visitou Salvador pela primeira vez em 2001 e se diz fascinado pela dinâmica e pela luz da cidade.	A ARCO é uma das principais iniciativas européias de referência para a arte contemporânea. Fundada em 1987, a Fundação ARCO, que organiza a feira, tornou-se um órgão fundamental para o fomento e a divulgação do segmento na Espanha.
PRESTE ATENÇÃO	Em como a artista apropria-se das formas utilitárias para juntá-las em obras de equilíbrio precário, transmitindo uma sensação de inconstância e instabilidade.	No tom radical das obras do Fluxus, geralmente de fácil reprodução, traidoras dos preceitos estabelecidos. A exposição exibe ainda peças criadas depois da dissolução do movimento, de mensagens bem mais brandas que, ao lado das anteriores, destacam ainda mais seu caráter revolucionário.	Em Dominique Perrault e Jean Nouvel, dois franceses bem festejados ultimamente. O primeiro apresenta um projeto para uma rede de supermercados que se funde com o espaço urbano para atrair consumidores. Nouvel intervém em uma área que integra um centro cultural e um museu.	Na instalação feita com folhas plásticas transparentes que servem de suporte para a projeção de imagens de carros, pessoas e detalhes do dia-a-dia em Salvador. O ritmo acelerado de apresentação dos registros funde as fotos e lhes dá movimento.	Nos temas que serão debatidos no *Foro Internacional de Expertos de Arte Contemporáneo*, que reunirá mais de 250 críticos de arte do mundo todo em torno de 55 mesas de discussão sobre a relação da tecnologia na arte, o papel dos marchands e colecionadores, e as bienais.
PARA DESFRUTAR	As outras quatro individuais que o Centro Maria Antonia apresenta no mesmo período. Antonio Lizárraga mostra pinturas e desenhos, Renato Madureira exibe esculturas, Paulo D'Alessandro expõe fotos, e Ana Paula Oliveira faz uma instalação com sabão, gel e graxa.	Até o dia 28, no próprio CCBB-RJ, *ArteFoto*, a maior exposição do gênero já realizada no país, com 200 fotografias de 61 artistas, das criações feitas nos anos 40 por Geraldo de Barros às obras mais contemporâneas de Rosângela Rennó, Tunga e Waltercio Caldas.	A individual da carioca Maria Cheferrino na Galeria Maria Martins, dentro da Universidade Estácio de Sá, na Barra da Tijuca, RJ. *Ecce Uomo* fica aberta de 13/2 a 8/3 com um conjunto de pinturas abstratas, linguagem explorada pela artista desde 1991.	No número 2.340 da própria av. Sete de Setembro, em Salvador, fica o Museu de Arte da Bahia, o mais antigo do Estado, com um acervo em que se destacam esculturas em madeira, barro e marfim, pinturas em azulejo e pratarias dos séculos 17, 18 e 19.	O acervo do Museu do Prado (plaza del Prado, s/nº, Madri), um dos mais completos e visitados do mundo, célebre por sua extensa coleção de mais de 8.600 pinturas.

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO: *CAPULU*, 2002/MARCELO DE ALMEIDA/DIVULGAÇÃO

As notas impessoais da tragédia

Sobrevivente da perseguição nazista, Roman Polanski explica por que rejeitou a autobiografia ao filmar *O Pianista*, história passada durante a ocupação alemã de Varsóvia

Por Ana Maria Bahiana

Ainda bem que Roman Polanski não pode entrar nos Estados Unidos. Se pudesse, certamente teria vindo para a estréia oficial de *O Pianista* num luxuoso cinema de Los Angeles, com direito a recepção com champanhe e convidados VIP. E teria descoberto que o sistema de som do cinema estava danificado além de qualquer possibilidade de conserto, levando ao cancelamento da estréia e à embaraçosa dispersão de diversas celebridades, minutos depois do habitual cortejo pelo tapete vermelho.

Mas Polanski estava longe: desde 1977, quando foi condenado à revelia pelo estupro, em Los Angeles, de uma menina de 13 anos – crime que ele sempre negou, alegando que o sexo foi consensual e que a vítima aparentava e se fazia passar por maior de 18 anos –, o cineasta de *Chinatown* e *O Bebê de Rosemary* tem contra si um mandado de prisão assim que pisar em solo americano. Nem isso – ele é o mais querido foragido da justiça destas paragens – e nem a estréia que não houve poderiam prejudicar a carreira de *O Pianista*, que deve entrar em cartaz neste mês no Brasil. Palma de Ouro em Cannes, o filme vem arrancando aplausos, soluços e lágrimas nas exibições fechadas que, todo ano, preparam as indicações a prêmios.

Suas chances são grandes. Não apenas pelo tema – o Holocausto, um bilhete certo para a notoriedade em Hollywood –, mas sobretudo pela hipnótica qualidade de sua realização: uma lenta valsa por silenciosos círculos do inferno de uma Varsóvia ocupada pelos nazistas, na qual sobrevive, como pode, o pianista Wladyslaw Szpilman, nome ilustre da música clássica do país (interpretado com comedimento e expressividade pelo americano Adrien Brody). Se a ambientação é cara a Polanski, um sobrevivente do gueto de Cracóvia cujos pais foram enviados a campos de concentração (a mãe morreu nas câmaras de gás de Auschwitz; o pai sobreviveu a trabalhos forçados e reencontrou Roman após a guerra), o caráter de depoimento passa longe: "Se eu fosse fazer um filme calcado na minha experiência pessoal iria acabar distorcendo minhas memórias", diz ele nesta rara entrevista, concedida via satélite. Em sua trajetória marcada por tragédias — em 1969, a seita comandada por Charles Manson assassinou sua mulher, a atriz Sharon Tate, grávida de oito meses –, Polanski segue resistindo à tentação da autobiografia: "O que importa é a história. Não necessariamente a minha história".

Adrien Brody no papel de Wladyslaw Szpilman: ferida eternamente aberta

FOTO DIVULGAÇÃO

BRAVO!: Por que fazer um filme sobre o Holocausto que não fosse calcado na sua experiência de vida?
Roman Polanski: Porque mexeria com coisas muito íntimas. Não sou diretor de documentários. Trabalho com ficção. Se eu fosse fazer um filme calcado na minha experiência pessoal iria acabar distorcendo minhas memórias, e prezo muito minhas memórias.
Você quer dizer que o único modo de abordar essa experiência de um ângulo pessoal seria distorcendo-a?
De certa forma, sim. Seria preciso que alguém fizesse o meu papel, eu acabaria disfarçando pessoas reais, as cenas seriam rodadas em lugares diferentes de onde elas aconteceram, e, assim, eu acabaria sobrepondo uma coisa nova às minhas memórias.
Por que fazer esse filme agora, nesse estágio de sua carreira, e não antes?
Eu não me sentia capaz de revisitar esse período durante os primeiros anos da minha carreira criativa. Depois da guerra, queria mais era passar uma borracha em tudo aquilo. As únicas pessoas que estavam fazendo filmes sobre o Holocausto eram pessoas mais velhas que eu. E eu nem queria ler livros sobre o assunto. Queria seguir em frente. Mas passou tempo suficiente para eu conseguir examinar esse período. E, por sorte, fui conhecer o livro de Szpilman bem mais tarde.
***O Pianista* tem um protagonista fora do comum — ele é um herói, mas não no sentido convencional. Ele não faz nada, não luta, não desafia. Ele reage ao que lhe acontece. Como e por que você fez essa opção?**
Existem vários tipos de pessoas. Existem soldados, guerreiros e pianistas. Szpilman é um pianista, e tudo o que ele está tentando fazer é sobreviver apesar das circunstâncias mais absurdas e terríveis. Eu queria mostrar o mundo pelos olhos de Szpilman: o mundo em que suportar é a maior prova possível de coragem.
Como você vê o momento histórico e político em que estréia *O Pianista*, quando movimentos de extrema direita e o anti-semitismo parecem ter ganhado fôlego?
Acho bastante importante que o filme seja lançado agora. Lembro de quando era criança, e nas poucas ocasiões em que conversava com meu pai sobre o que havia acontecido, e ele dizia que a memória das pessoas era curta, e que dentro de 50 anos tudo aquilo voltaria a acontecer. Eu achava que ele estava maluco. Agora sei que ele não estava. As gerações que não vivenciaram (o Holocausto) não têm a menor idéia do que aconteceu entre 1940 e 1946 na Polônia. Enquanto estávamos rodando na Alemanha, reuni toda a equipe — cerca de 120 pessoas, vários alemães — numa sala de projeção em Babelsberg e passei uma seleção de material de arquivo da época. Muitos deles choraram. Outros ficaram abaladíssimos. A maioria, jovens.
Há pouco saiu nos Estados Unidos um novo livro sobre o Holocausto, defendendo a tese de que ele é uma tragédia sem conclusão, uma ferida eternamente aberta. Como você reage a essa tese, e como você conseguiu superar o que aconteceu com sua família?
Por estranho que possa parecer, superei tudo assim que a guerra terminou. Talvez não no dia exato, mas foi algo que se evaporou em poucos meses. E acho que as pessoas ao meu redor que também haviam passado pela mesma experiência estavam loucas para começar algo novo e deixar tudo para trás. Não posso culpar uma nação inteira pelo que aconteceu. Se o fizesse, estaria concordando com o ideário de Hitler.
Seu antigo parceiro em Hollywood, o produtor Robert Evans, esteve recentemente em evidência por conta do documentário baseado no livro dele, *The Kid Stays in the Picture*. Vocês ainda se falam? E pode-se chamar de Era de Ouro a época em que vocês trabalharam juntos, nos anos 70?
Bob esteve em Paris, recentemente; passamos um tempo juntos. Foi uma Era de Ouro, no que diz respeito aos estúdios. Naquele tempo, era fantástico trabalhar na Paramount, junto com Robert Evans. Hoje, trabalhar com um estúdio é completamente diferente do que era. Antes, você lidava com uma pessoa específica. Hoje, você precisa lidar com comitês.
Quais foram as dificuldades para rodar um filme dessa natureza e dessa magnitude?
O duro foi escrever o roteiro. No set você está cercado de um exército de técnicos, de amigos, pessoas com quem você já trabalhou há muito tempo, pessoas novas, figurantes, e todo mundo vestido a caráter. É teatro. Mas escrever o roteiro já é uma outra história. Pesquisar, rever as quantidades enormes de filmes deixados pelos alemães — eles adoravam filmar tudo que faziam. Felizmente para nós, porque podemos ver tudo nos mínimos detalhes. Escrever o roteiro significou reabrir

Polanski (na pág. oposta, no canto), que dirigiu Brody (à esquerda e abaixo): "Não posso culpar uma nação inteira pelo que aconteceu. Se o fizesse, estaria concordando com o ideário de Hitler"

FOTOS KEYSTONE / DIVULGAÇÃO

Filmografia

Longas de Roman Polanski: *Faca na Água* **(1962);** *As Maiores Vigarices do Mundo* **(episódio** *O Rio dos Diamantes*, **1963);** *Repulsa ao Sexo* **(1965);** *Armadilha do Destino* **(1966);** *A Dança dos Vampiros* **(1967);** *O Bebê de Rosemary* **(1968);** *Macbeth* **(1971);** *O Quê?* **(1973);** *Chinatown* **(1974);** *O Inquilino* **(1976);** *Tess* **(1979);** *Piratas* **(1986);** *Busca Frenética* **(1988);** *Lua de Fel* **(1992);** *A Morte e a Donzela* **(1994);** *O Último Portal* **(1999);** *O Pianista* **(2002)**

O Que e Quando

O Pianista (foto ao lado), filme de Roman Polanski. Com Adrien Brody, Thomas Kretschmann, Frank Finlay, Maureen Lipman, Emilia Fox, Ed Stoppard. Roteiro de Ronald Harwood, baseado no livro de Wladyslaw Szpilman. Estréia prevista para este mês

certas portas que eu havia trancado depois da guerra. Trabalhei no roteiro junto com Ronald Harwood, numa casa linda perto de Paris. Foi um verão fantástico, e toda minha família estava lá, junto com um cozinheiro magnífico, tudo muito prazeroso. Na hora de trabalhar, nos trancávamos num quarto. E quando o nosso batimento cardíaco acelerava, a única saída para relaxar era o humor. E, portanto, ríamos muitíssimo. Tanto que as pessoas chegavam a perguntar se estávamos escrevendo uma comédia.

E a filmagem?

Nossa filmagem foi muito barulhenta. Às vezes apareciam uns bêbados, mas o pior foi um pinguço que apareceu ao meio-dia, me reconheceu, partiu para cima de mim de braços abertos, e começou a me agarrar e a me beijar na boca (risos). E teve uma louca que apareceu gritando: "Os putos dos judeus voltaram!".

Foi difícil levantar o dinheiro para produzir *O Pianista*?

O orçamento foi de 35 milhões de euros. E levantar fundos para qualquer tipo de produção é sempre difícil. Mas devo dizer que no caso de *O Pianista* foi relativamente fácil. De certa forma, a combinação do assunto com o meu nome nos permitiu fazer uma produção totalmente européia e completamente independente de um estúdio — o que nos deu enorme liberdade artística. Na maioria dos filmes que fiz, minha energia criativa era sempre canalizada para coisas que nada tinham a ver com o trabalho de fazer filmes. O único filme da minha carreira em que eu não tive ligações noturnas dos executivos do estúdio, sugestões dos vários membros do comitê do estúdio e de quem mais fosse, foi *Chinatown*. Robert Evans me disse: "Faça o seu filme e não se preocupe com mais nada". O estúdio confiava em mim. Não fui tratado com o ar de suspeita com que todo produtor e todo diretor é tratado hoje em dia.

Você mora em Paris, acaba de fazer um filme sobre a Polônia, mas falado em inglês, com um ator americano no papel principal. A esta altura da vida, você se sente envolvido com algum país em especial? Qual seria a sua nacionalidade?

Sempre me considerei um cidadão do mundo. Isso era um pecado capital na época comunista, mas felizmente escapei bem cedo dessa realidade na minha vida. Tive muita sorte — se eu não tivesse feito essa ruptura não teria chegado aonde cheguei, feito o que fiz. Eu nasci em Paris e na minha infância sempre ouvi meus pais falarem sobre a França como se fosse a Terra Prometida. Eu sempre soube que, assim que eu pudesse sair da Polônia, era na França que eu queria viver. Polonês e francês são minhas primeiras línguas. Na verdade, me sinto à vontade em quase todos os lugares. Acho que não faz muito sentido, no mundo de hoje, você se considerar um patriota.

Você voltaria aos Estados Unidos, se isso fosse possível?

Desculpe, mas não tenho comentário algum a respeito.

FOTOS DIVULGAÇÃO / KEYSTONE

Riso no inferno

De *O Bebê de Rosemary* a *O Pianista*, a obra de Polanski baseia-se numa ironia engendrada nas trevas

Por Sérgio Augusto de Andrade

Eu nunca vou me esquecer de uma adaptação para o teatro de *A Metamorfose* que assisti em Paris no começo de 1988.

No palco, Gregor Samsa era interpretado por um ator que encenava sua própria transformação num inseto repulsivo de forma deslumbrante e hipnótica: a metamorfose que aos poucos o transfigurava não era nunca um processo metafísico ou a agonia hiperbólica de algum tormento físico — era um trote. Quando se contorcia, seu rosto deixava transparecer um espasmo que em parte denunciava sua mutação, em parte sufocava um soluço indignado e, na maioria das vezes, razoavelmente patético. Tomado por uma exasperação cada vez mais intolerável, Gregor Samsa não era capaz de controlar sua metamorfose do mesmo modo como a maioria das pessoas não consegue controlar um espirro: ficava sempre muito evidente que para ele todo o processo, conforme vagava impaciente pelo palco, era só um constrangimento impiedoso e, na maioria das vezes, ridículo. Era impossível desviar os olhos do ator que o interpretava: com seu rosto compactado, como se toda sua face estivesse sendo contraída pela atração centrípeta de seu nariz, e dois olhos que percorriam as paredes geométricas do cenário com os movimentos nervosos do olhar de um camundongo encurralado, seus gestos conseguiam o milagre de incrustar uma comédia minimalista e particular no interior densamente moderno de uma convulsiva fábula de horror. Era um ator cuja mera presença física transformava a ansiedade numa comédia ao mesmo tempo controlada e exuberante. Esse ator era Roman Polanski.

O que mais me impressionou foi como o rosto de Roman Polanski pôde me fazer compreender melhor não Kafka, mas os impulsos particulares de seu próprio cinema. Era um rosto que se exibia com uma impavidez cuidadosa mas sem escrúpulo — um rosto que não parecia se importar muito em revelar nenhum segredo porque seus segredos, de qualquer maneira, não poderiam ser decifrados com muita facilidade. O Gregor Samsa que

Abaixo, da esquerda para a direita, John Cassavetes e Mia Farrow em *O Bebê...*; Catherine Deneuve em *Repulsa ao Sexo*: cinema além de uma mera reflexão sobre o Mal

Ecos do Mal

Filme se contém diante das dificuldades de tratar o Holocausto. Por Michel Laub

Pode ser mesmo que, como escreve Sérgio Augusto de Andrade, a aparente neutralidade de *O Pianista* seja uma complexa e arriscada forma de ironia. Não seria uma ironia fácil, claro: tocar no tema do Holocausto é enfrentar a representação mais próxima do Mal absoluto que a civilização moderna produziu. Ao contrário do que acredita o cineasta, os seus ecos ainda são bastante audíveis: mencionar as vítimas das câmaras de gás, por razões que nem caberia aqui discutir, soa sempre mais grave, mais próximo do que falar de massacres promovidos por autocracias africanas, ditaduras latinas ou totalitarismos socialistas, mesmo que esses sejam mais recentes e, em certos casos, semelhantes. Portanto, *O Pianista* pisa sobre o mais minado dos solos, e é aí que as chances do passo em falso se tornam demasiadamente grandes.

Mostrar um idoso numa cadeira de rodas sendo jogado pela janela é uma cena que choca por si? Certamente, mas a pergunta a fazer não é esta: por serem nazistas os seus assassinos, o desconforto da platéia é maior? É provável que sim: não se está diante de uma brutalidade individual, e sim do assassinato como política de Estado, aquele que o *background* histórico coletivo elegeu como o ápice da crueldade de um regime em todos os tempos. As emoções, nesse sentido, estão condicionadas a favor do filme: basta manejá-las com alguma destreza, e para um mestre como Polanski não se trata de uma operação difícil, para se ter o envolvimento, a cumplicidade.

Muita gente dirá que não há como ser diferente quando se trata do "Mal absoluto". Será mesmo? Passado mais de meio século da ascensão nazista, a arte não consegue ir além de um reforço do seu caráter trágico e criminoso? Filmes excepcionais como *O Ovo da Serpente* (1979), de Ingmar Bergman, ou acima da média, como *O Trem da Vida* (1998), de Radu Mihaileanu, provaram que não: o primeiro, investindo num inquietante e quase subversivo inventário sobre o nascimento do monstro na Alemanha dos anos 30; o segundo, num senso humorístico dolorido, típico da melhor tradição judaica, ao tratar de um vilarejo ameaçado pela chegada iminente dos soldados de Hitler. Nenhum dos dois nega o Holocausto, o sofrimento das suas vítimas, a verdade insuportável do genocídio e dos planos para a solução final, mas nenhum dos dois se contenta em apenas mostrar o horror. *O Pianista* se contenta: a história de Wladyslaw Szpilman poderia ter ido mais fundo em temas como o colaboracionismo polonês e judaico ou a pusilanimidade sempre sugerida do personagem, mas prefere trafegar numa freqüência mais cômoda. Brutal, excruciante e comovedora, mas ainda assim cômoda.

Roman Polanski interpretou no teatro era um milagre de concisão, incongruência, humor, e um senso lunático de sarcasmo: seu Gregor Samsa era, de certo modo, a figura viva de tudo que seu cinema sempre tentou exprimir.

Tem sido muito cômodo, muito prático e evidentemente muito refinado referir os filmes de Roman Polanski a alguma vaga reflexão sobre o Mal. As pessoas adoram acreditar em maiúsculas.

Mas o Mal talvez seja um problema que fosse mais prudente continuar reservado ao exercício menos instável da teologia que adotado pela arte temperamental e suscetível do cinema. Pode ser, afinal, que exista mesmo alguma relação entre o que Roman Polanski filma e essa impalpável, abstrata fantasia transcendental – mas, mesmo se existir, de que adianta teimar sobre essa fórmula oca? Divagar sobre o Mal, quando se trata de Roman Polanski, pode soar eloqüente e elaborado, mas não leva muito longe – e, o que é bem pior, sempre distrai a atenção de seu público para muito distante da ferocidade encantadora de sua comédia.

O Bebê de Rosemary e *Chinatown* são filmes sobre o Mal? Não acredito. Roman Polanski, ao contrário, sempre me pareceu um humorista desolado, com uma vocação beckettiana para a ironia, cujo maior talento foi saber combinar a despojada sofisticação gráfica de sua formação européia com um talento absolutamente vertiginoso, de corte clássico, para contar histórias. Quem tiver em mente os episódios mais drasticamente marcantes de seu passado – sua passagem pelo gueto de Cracóvia, sua mãe morta numa câmara de gás em Auschwitz – pode até experimentar saborear ainda mais a vertente polonesa de seu senso de humor. É um humor engendrado no inferno.

Sua noção de absurdo sempre acompanhou Roman Polanski como o guarda-roupa que era carregado o tempo todo por dois homens em um de seus primeiros filmes, o curta-metragem mudo *Dois Homens e um Guarda-Roupa*. Como seu título, a história de *Dois Homens e um Guarda-Roupa* é simples e ligeiramente alucinada: suas primeiras imagens mostram dois homens flutuando no mar ao lado de um guarda-roupa; eles o levam até a praia e o carregam pela cidade, oferecendo-o, como uma dádiva sem sentido, a um bom número de personagens; ninguém o aceita; os homens retornam ao mar e somem entre as ondas, levando o guarda-roupa de volta. *Dois Homens e um Guarda-Roupa* é uma deliciosa piada dadaísta em preto-e-branco encenada com uma economia formal que lembra Giacometti: à sua maneira, os filmes de Roman Polanski são como um guarda-roupa saído do mar que o cinema tem oferecido, com sucesso só relativo, para platéias instáveis.

FOTOS KEYSTONE

A partir da pág. oposta, da esq. para a dir., Stuart Wilson e Sigourney Weaver em *A Morte e a Donzela*; Jack Nicholson em *Chinatown*; Sharon Tate e Ferdy Mayne em *A Dança dos Vampiros*: ferocidade encantadora de uma comédia

A irregularidade de sua avaliação – tanto comercial quanto crítica – talvez seja determinada, na verdade, por um simples problema de perspectiva: bem mais que sua suposta propensão para uma modalidade previsível do macabro, a grande qualidade de Roman Polanski sempre foi sua ironia. É claro que *O Bebê de Rosemary* não é exatamente uma comemoração risonha da felicidade, mas que imagem resume melhor a intensidade gótica de seu cinismo que o close final de Mia Farrow, contemplando embevecida o filho do demônio, com o olhar mais resplandecente de ternura que o de qualquer Madona renascentista embalando em seu colo o bebê infortunado cuja assombrosa missão era salvar o mundo? Roman Polanski parece estar sempre sorrindo.

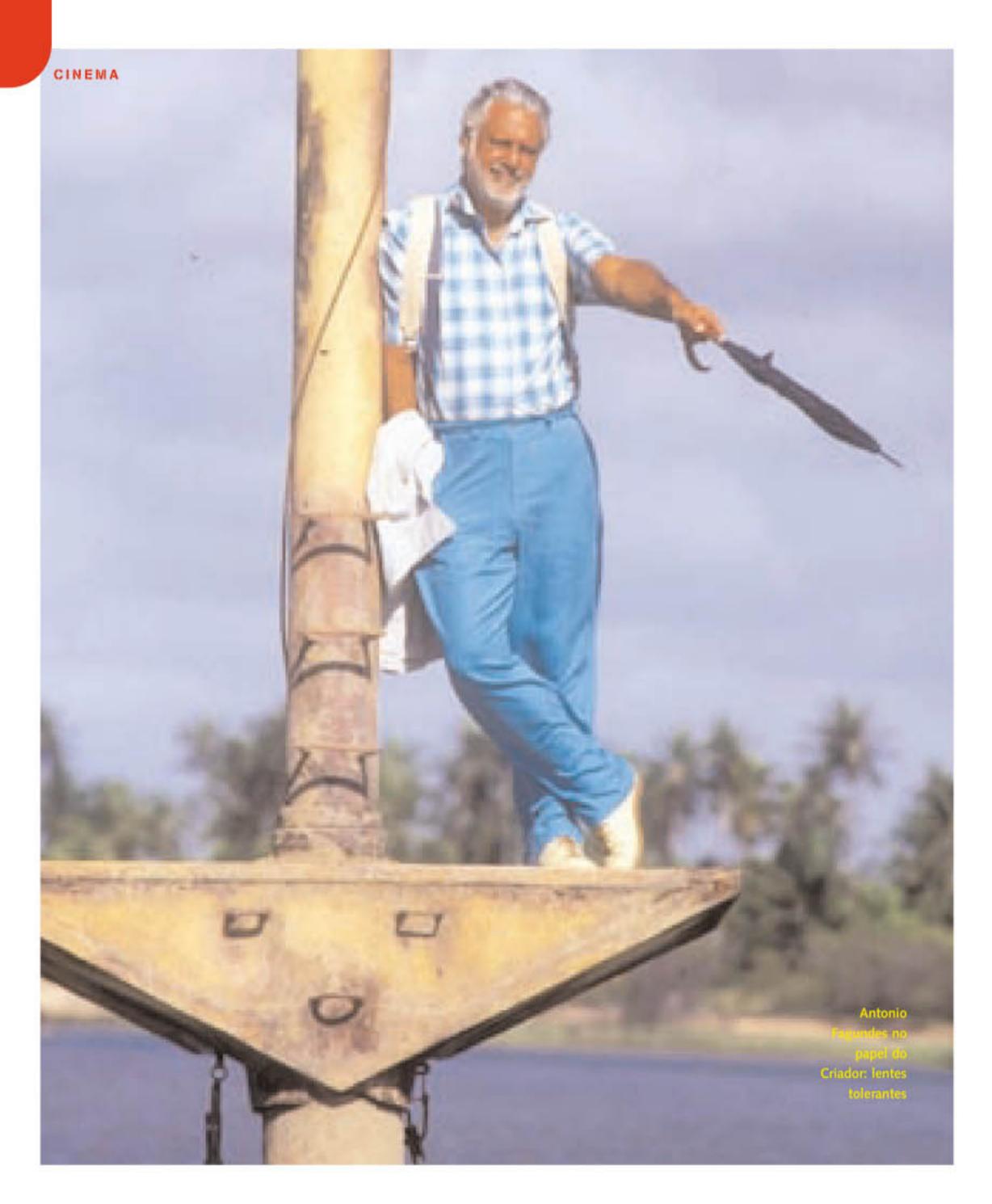
É o sorriso de um mestre: em *Repulsa ao Sexo*, por exemplo, que ficou famoso pela hipotética morbidez de suas fantasias, Roman Polanski fazia sua câmera seguir Catherine Deneuve pelas costas com tanta insistência que era como se estivesse testando os limites entre o voyeurismo e a vigilância ou mesmo entre a psicanálise e a política. *Faca na Água* confinava toda a ação da trama num barco da mesma forma como *A Morte e a Donzela*, anos depois, confinaria tudo numa casa: o primeiro prefigura *Terror a Bordo* como o segundo antecipa tudo que David Fincher quis fazer, num estilo deselegantemente bombástico, em *Quarto do Pânico*. Ao contrário do cinema da maioria dos diretores americanos que sonham em ser modernos, o cinema de Roman Polanski é visceralmente avesso a todo tipo de efeitos.

Mesmo em relação a *O Último Portal* – um de seus filmes mais desdenhados, entre tantos motivos, pela acumulação adolescente de truques baratos –, ninguém parece ter se dado ao trabalho de suspeitar que talvez o verdadeiro tema de Polanski não fosse outra aventura do demônio, mas precisamente os efeitos do desdobramento da estética de videogames sobre a cultura pop. Nesse sentido, *Chinatown* pode perfeitamente representar um comentário crítico sobre *O Falcão Maltês*, *À Beira do Abismo* e a tradição *noir* na narrativa americana da mesma forma como até *Busca Frenética* – um filme infinitamente inferior – talvez tenha sido planejado como uma nota de rodapé a Fritz Lang. *O Inquilino* provavelmente não passe de uma magnífica piada sobre transmigração das almas encenada como uma alegoria sobre indefinição sexual – e *A Dança dos Vampiros*, que prenuncia boa parte da imaginação de Tim Burton, talvez constitua uma tentativa extravagante de comprovar até onde uma fantasia gótica pode pulsar com um coração de cartoon.

Com *O Pianista*, Roman Polanski parece dar um passo além: tudo é calculado com um distanciamento tão inumano que é como se o sorriso, agora, fosse das formas – não mais do contexto. A representação do Holocausto pode ter condenado seu estilo, naturalmente, ao mesmo beco sem saída que o Holocausto condenou o mundo: a solução de Roman Polanski foi depurar a violência a um nível que a mera neutralidade já soa, por si, escandalosamente imoral.

Para Roman Polanski, a simples definição do tema já deve ter sido um desafio corajoso; e o sinal mais seguro de seu triunfo – por mais que a neutralidade do filme pareça muitas vezes próxima de uma indiferença terminal – é que mesmo com a memória da barbárie, e num limite moral tão fantasticamente delicado, sua arte continua depurando ainda mais sua ironia. Foi sua opção para enfrentar o último limite da crueldade radical da história. A neutralidade de *O Pianista*, assim, é a maior prova de seu inesgotável talento para o sarcasmo: a grande diferença é que seu sarcasmo não está mais dirigido a seus personagens, mas a nós. A brutalidade do filme é tão escandalosa que até sua sobriedade parece marcada por um humor negro intangível.

Mesmo no escuro, Roman Polanski, o polonês, continua sorrindo. ■

Antonio Fagundes no papel do Criador: lentes tolerantes

A FÉ DE CACÁ

Carlos Diegues volta ao formato do *road movie* para, duas décadas depois do pessimismo de *Bye Bye Brasil*, filmar a esperança na comédia ligeira *Deus é Brasileiro*. Por Mauro Trindade

Nos últimos tempos, os mais conhecidos e veteranos cineastas brasileiros pareciam ter dado lugar a uma leva de novos realizadores, com filmes de grande bilheteria e polêmica, entre eles *Cidade de Deus* e *Madame Satã*. O sucesso de diretores estreantes ou de pequena filmografia, como Fernando Meirelles e Karin Aïnouz, parecia sugerir que começava uma nova etapa do cinema nacional. E que outra estava se encerrando. Talvez a retomada tenha revelado novos autores e novas estéticas, mas as notícias da morte de toda uma geração foram muito exageradas, como comprovam *Separações*, de Domingos de Oliveira, e agora *Deus É Brasileiro*, de Carlos Diegues, que está entrando em cartaz. São apenas dois lançamentos de um ano que ainda promete filmes inéditos de Carlos Reichenbach (*Bens Confiscados* e *Aurélia*), Júlio Bressane (*Filme de Amor*), Sylvio Back (*Lost Zweig*), Silvio Tendler (*Utopia e Barbárie*), Paulo César Saraceni (*Banda de Ipanema*), Hector Babenco (*Carandiru*), e Hugo Carvana (*Tempestade Cerebral*), entre outros.

Ao dirigir *Deus É Brasileiro*, Diegues queria realizar um filme de vários episódios baseados em contos de João Ubaldo Ribeiro, seu velho amigo e colaborador. Terminou concentrando-se no conto *O Santo Que não Acreditava em Deus*, que narra as dificuldades do Senhor em convencer um homem a se tornar santo. A história já tinha sido levada para a televisão, em 1993, num antológico *Caso Especial* estrelado por Tony Ramos e Lima Duarte, este no papel de um Deus de iras e alegrias dignas do Antigo Testamento. Nesta nova versão, o diretor — com a colaboração do próprio João Ubaldo, com quem já tinha escrito o roteiro de *Tieta do Agreste* — transformou o duelo do Criador e criatura em um *road movie*, que conta a procura de Deus por seu escolhido país afora. Impossível não compará-lo a *Bye Bye Brasil*, dirigido por Diegues em 1979. Nos

dois filmes, um grupo itinerante faz uma viagem de destino incerto ao coração do Brasil. Neste último, porém, a trupe de artistas de um circo descobre que o tempo dos truques ingênuos e das pequenas atrações foi superado pela televisão, numa amarga reflexão sobre a perda da identidade nacional, a exploração do homem e a destruição da natureza. Com um elenco marcante, com destaque para Betty Faria e José Wilker, *Bye Bye Brasil* tornou-se um dos mais elogiados títulos da carreira de Carlos Diegues, ao lado de *Xica da Silva* e de *Escola de Samba Alegria de Viver*, episódio de *Cinco Vezes Favela*, que marcou sua estréia no cinema, em 1962.

Em *Deus É Brasileiro*, a estrada tem um significado diverso. Após uma abertura-citação a *Que Espere o Céu* (*Here Comes Mr. Jordan*), de 1941, Deus (Antonio Fagundes), o borracheiro Taoca (Wagner Moura) e a jovem Madá (Paloma Duarte) saem em busca de Quinca das Mulas (Bruce Gomlevsky), o santo recalcitrante. O país irremediavelmente perdido de *Bye Bye Brasil* é o ponto de partida de *Deus É Brasileiro*, e onde um termina, o outro começa. É uma nova nação vista sob lentes tolerantes que não procuram mais a crítica social, a não ser de forma episódica, durante uma visita de protagonistas a uma favela do Recife. Aqui não há mais o sentimento de derrota e de melancolia que permeia o filme de 22 anos atrás. "Eu mudei, o Brasil mudou, o mundo mudou, a minha visão do mundo também mudou. Isso é muito bom. Este filme me diz que se é isso que temos para viver, vamos viver a partir daí", diz Cacá. Apesar de considerar importante sua participação no Cinema Novo, ele teme que suas características se tornem dogmas para os novos diretores: "Defendo que o cinema brasileiro contemporâneo e seus novos realizadores não sejam aprisionados aos cânones de 40 anos atrás. Tenho o maior orgulho de ter pertencido a essa geração, mas não quero que ninguém, nem mesmo eu, fique preso a isso. É preciso repensar tudo a todo momento".

O diretor lamenta que ainda existam cobranças pela volta de filmes dentro dos moldes do Cinema Novo: "Não vou dizer que é majoritária, mas há um setor da imprensa que faz essa crítica permanentemente, como se os jovens cineastas tivessem de fazer filmes iguais aos que eram feitos há 40 anos. Isso, no mínimo, seria uma tremenda falta de imaginação". Os filmes nacionais mais recentes têm sua admiração: "Tem cineasta baiano, gaúcho, paulista, enfim, de tudo quanto é lugar do Brasil. E alguns deles com obras excepcionais. Só para falar das deste último ano, você pode ou não gostar, mas não há como não reconhecer o esplendor cinematográfico de *Cidade de Deus*, o choque poético de *Madame Satã*, a radicalidade autoral de *O Invasor* e, para falar de um veterano, a delicadeza romântica de Domingos de Oliveira. Adoro esses filmes, porque revelam uma riqueza de tendência e estilos muito grande".

Acima, da esquerda para a direita, *Bye Bye Brasil*, de 1979 (com Fábio Jr. e José Wilker) e o novo filme (com Fagundes, Paloma Duarte e Wagner Moura): "Eu mudei, o Brasil mudou, o mundo mudou", diz o diretor

FOTO REPRODUÇÃO/AE

FOTO ZECA GUIMARÃES/DIVULGAÇÃO

Orçado em R$ 7 milhões, a comédia ligeira *Deus É Brasileiro* alterna cômicos e primitivos efeitos especiais com belíssimas paisagens da Praia do Peba, em Alagoas, do Jalapão, em Tocantins, e da Enseada do Cabeço, em Sergipe. "Sem querer descobri que praticamente só filmei à margem esquerda do rio São Francisco e tentei ser fiel a esse acaso, utilizando apenas música e atores da margem esquerda", conta Diegues. Com diversos atores e figurantes do Norte e do Nordeste, o filme é capitaneado pelo carismático Antonio Fagundes, que cria um Deus à imagem e semelhança de um executivo estressado. O pescador Taoca de Wagner Moura se inscreve na tradição dos melhores personagens picarescos, enquanto Castrinho rouba a cena em uma breve aparição. *Deus É Brasileiro* pode ser visto tanto como aceitação quanto convivência com os dias de hoje, com novos valores, contradições e oportunidades de um país diferente daquele da década de 70. E, em muito aspectos, para pior: no filme, Deus se queixa continuamente de que os homens fizeram tudo errado, mas se recusa a usar da onipotência para resolver os problemas terrestres, porque acredita que eles irão se ajeitar. Também é a crença do diretor.

O Que e Quando

***Deus É Brasileiro*, filme de Carlos Diegues. Com Antonio Fagundes, Wagner Moura, Paloma Duarte, Bruce Gomlevsky. Baseado na obra de João Ubaldo Ribeiro. Estréia neste mês**

Tensão sem trégua

Caixa traz a visão múltipla de Spike Lee sobre o conflito racial americano

Os filmes de Spike Lee constituem retratos desconfortáveis da realidade americana. Três investidas do diretor que estão na caixa lançada pela Universal – *Faça a Coisa Certa* (*Do the Right Thing*, 1989), *Febre da Selva* (*Jungle Fever*, 1991) e *Irmãos de Sangue* (*Clockers*, 1995) – se valem da ironia violenta, da linguagem tensa e muitas vezes da sátira e do escracho para tratar do tema central de sua obra: o preconceito racial e os contra-sensos nas relações entre negros e brancos.

Muito mais do que fazer panfletarismo inconseqüente, mero produto de um racismo às avessas, Spike Lee prefere enxergar as causas diversas das tensões raciais e da falta de perspectiva de uma solução para o problema. *Faça a Coisa Certa* se passa no dia mais quente do ano no bairro do Brooklyn, em Nova York, quando um ativista negro exige que o dono de uma pizzaria ítalo-americano ponha na parede retratos de ídolos negros, e não apenas de heróis brancos, o que gera uma onda de protestos e tumulto que acaba em morte. Em *Febre da Selva*, um alto executivo negro (Wesley Snipes) se envolve com uma colega branca (Annabella Sciorra); daí surge toda sorte de discussão sobre raça e posição social. *Irmãos de Sangue* trata das relações na cadeia de produção e venda de drogas em becos nova-iorquinos e da guerra que se trava após a morte de um dos integrantes. São nesses enredos sem trégua à paz, sobretudo os dois primeiros, que Lee encontra terreno propício para abrir os olhos de quem vê apenas a causa própria na luta pela permanência ou por uma possível erradicação das diferenças. – HELIO PONCIANO

O ator e diretor em *Faça a Coisa Certa* (à esq.) e as capas dos DVDs: ironia violenta

Alegoria do Brasil

A coleção de filmes de Glauber Rocha, projeto concebido pela parceria entre a Versátil Home Video e a Riofilme, se presta a recuperar a memória do cineasta brasileiro. O DVD duplo *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) não poderia deixar de ser a opção mais óbvia e pertinente para inaugurar a série. Exemplar mais célebre do Cinema Novo, o filme faz alegoria magistral do Brasil da época por meio da travessia dos personagens pelo sertão: o beato Sebastião (Lídio Silva), o sertanejo Manuel (Geraldo Del Rey) e a mulher, Rosa (Yoná Magalhães), o cangaceiro Corisco (Othon Bastos) e o matador Antônio das Mortes (Maurício do Valle). Igreja, opressão e política lutam contra a fé e a esperança, resultando em um manifesto que consegue manter certa atualidade nestes tempos e primar pela fotografia de Waldemar Lima. Todos os cuidados na edição deste primeiro título, espera-se, devem ser mantidos nas próximas oito obras a serem lançadas. Esta cópia restaurada e remasterizada traz um encarte à semelhança do libreto original de cinema do filme, com texto do diretor e xilogravuras de Calazans Netto, e extras como comentários dos críticos Ismail Xavier e Ivana Bentes, trilha sonora, críticas, galeria de fotos e textos de Glauber Rocha, Paulo Emilio Salles Gomes e Arnaldo Carrilho. – HP

O fascínio da violência

A violência fascina os moralmente mais fracos, dizia Einstein. Dessa verdade incômoda, o diretor Quentin Tarantino extraiu a força de seu primeiro filme, *Cães de Aluguel* (1992), que acaba de completar dez anos e ganhar uma edição comemorativa em DVD duplo (Flashstar Home Video). Esta obra-prima tem um roteiro simples: o criminoso Joe Cabot (Lawrence Tierney) planeja um roubo e contrata os ladrões Mr. Orange (Tim Roth), Mr. Blue (Eddie Bunker), Mr.White (Harvey Keitel), Mr. Pink (Steve Buscemi), Mr. Brown (Tarantino) e Mr. Blonde (Michael Madsen). Como entre eles há um delator, o assalto é frustrado pela polícia, e os bandidos terminam em um galpão onde discutirão e praticarão torturas para descobrir o traidor. Com câmera quase fixa, roteiro enxuto e com diálogos diretos, o filme é, na verdade, um teatro filmado, em que a estilização da violência e a tensão gerada pela sua terrível eminência atingem um ápice que se iguala ao clássico *Sob o Domínio do Medo* (1971), de Sam Peckinpah. O DVD traz entrevistas com atores e cenas inéditas. Para os mais sádicos, há o deleite adicional de um close da famosa cena em que Mr. Blonde decepa a orelha de um policial com uma navalha. – MARCO FRENETTE

FOTO DIVULGAÇÃO

O bibelô na prateleira

Cidade de Deus tem mesmo grandes chances para o Oscar, mas o prêmio por si só não basta para firmar o cinema brasileiro

Primeiro vamos ao que todo mundo quer realmente saber: sim, *Cidade de Deus* tem ótimas chances de ser indicado ao Oscar e sair da festa de premiação com uma estatueta para Melhor Filme Estrangeiro. Não se trata apenas da qualidade intrínseca do filme de Fernando Meirelles e Katia Lund. Trata-se – como sempre no jogo dos prêmios, principalmente os Oscars – de uma sutil combinação de fatores que inclui, em ordem de importância: 1) como o filme é percebido (o que nem sempre corresponde exatamente ao que o filme é, segundo seus criadores e/ou seu país de origem); 2) como está a competição; 3) qual o empenho de seu distribuidor americano (se ele o tem) em trabalhar esses dois fatores.

Num feliz casamento, *Cidade de Deus* reúne pontos positivos nas três categorias. Em que pese a volumosa matéria do *New York Times* situando o filme no contexto das tensões sociais brasileiras, *Cidade* não está sendo percebido, aqui, como um manifesto político ou mesmo um controvertido filme-denúncia. O meio cinematográfico – que vem saboreando entusiasticamente o título desde Cannes passado – não sabe nem quer saber onde fica a Cidade de Deus, o que foi o programa de erradicação das favelas e quais as dicotomias urbanas do Rio de Janeiro. O que ele vê, na tela, é um espetacular filme de gângster, que usa sabiamente o mesmo léxico de *Scarface*, *O Poderoso Chefão*, *Pulp Fiction* ou, para usar um companheiro de competição, *Gangues de Nova York* (*veja crítica nesta edição*).

Disso a indústria – e a Academia – entendem. E gostam, porque Hollywood está sempre buscando não o que é inteiramente novo, mas aquilo que já conhece e ou esqueceu ou está sendo apresentado de um modo ligeiramente diferente. (Uma nota importante: ao contrário do clichê muitas vezes repetido, a Academia não se compõe de "velhinhos" há tempos. Uma agressiva campanha de renovação põe a idade média do acadêmico, hoje, em 45 anos; e o comitê do filme estrangeiro reúne alguns dos mais jovens, sob a batuta do competente – e jovem – produtor Mark Johnson.)

No item 2, *Cidade* tem uma sorte cósmica. Ao contrário de 1999, quando *Central do Brasil* pegou pela proa o histrionismo bem-embalado de Roberto Benigni, neste ano não há estrangeiro algum com a mesma visibilidade no caminho. A oferta de Benigni agora é o patético *Pinóquio*. A Espanha fez o favor de não indicar o fortíssimo *Fale com Ela*, e sim o fraquérrimo *Lunes al Sol*. Outros filmes estrangeiros têm qualidade e/ou bons índices de popularidade – *Hero*, *Nowhere in Africa*, *8 Mulheres* –, mas nenhum, repito, nenhum, tem o manto de unanimidade de *Cidade de Deus*. E *O Crime do Padre Amaro* é novelão mexicano demais para o gosto médio do americano anglo.

Em suma: é como entrar na Copa do Mundo jogando na chave que tem Gabão, Jamaica, Estados Unidos e Coréia, e ir para a final contra Camarões. O que explica e justifica o entusiasmo da Miramax – sempre a minimajor que melhor trabalha os Oscars, que o diga o já mencionado *A Vida É Bela* – para com *Cidade de Deus*. Isto eu posso garantir: não estão sendo poupados esforços. E há muito tempo.

Matheus Nachtergaele em cena do filme: unanimidade entre a crítica americana, sem adversários de peso pela frente e ancorado numa campanha maciça da Miramax. São fatores que conspiram para a estatueta, mas, para além do reconhecimento de uma obra competente e a colocação de produções nacionais no mercado externo, isso não significa o nascimento de uma indústria real e sustentável

Posto isso, e relevando o óbvio (um Oscar para *Cidade de Deus* é um reconhecimento merecido e um grande instrumento de progresso profissional, e um Oscar para um filme brasileiro é excelente para o posicionamento de todos os filmes brasileiros no mercado internacional), nossa fissura coletiva por uma estatueta tem algumas características perturbadoras, algo que lembra antigos desejos de validação não satisfeitos – lembram das décadas esperando não que Godot, mas Frank Sinatra viesse ao Brasil? Um Oscar na nossa prateleira seria ótimo, mas ele é pouco mais que um bibelô se não for acompanhado do troféu que realmente precisamos e merecemos: uma verdadeira indústria cinematográfica nacional, impulsionada e mantida por um mercado maduro e real. O resto é tapete vermelho.

FOTO DIVULGAÇÃO

Arte e indústria

Ensaios de Anatol Rosenfeld analisam o caráter híbrido do cinema, entre a fantasia e o negócio. Por Jefferson Del Rios

O domínio do cinema americano no mundo é fruto de duas guerras mundiais. Essa é uma das lições de *Cinema: Arte & Indústria*, de Anatol Rosenfeld (Editora Perspectiva, 266 págs. R$ 30), livro que equivale a um curso superior na matéria. Não por acaso, Anatol (1912-73), um dos europeus cultos que, escapando do 2º Conflito, aportaram no Brasil, tornou-se um dos intelectuais mais respeitados do país como ensaísta de teatro e literatura, sobretudo a alemã. Sua contribuição cinematográfica na imprensa, nos anos 40 e 50, ganha, enfim, cuidadosa organicidade por iniciativa desta editora, empenhada em lançar toda a obra de um ensaísta que, com muitos interesses, escreveu *Negro, Macumba e Futebol*.

No caso do cinema, seu pensamento estético e ideológico é marcado por três teóricos de peso, o suíço Peter Baechlin, autor de *A História Econômica do Cinema*, e os alemães Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, de *A Dialética do Esclarecimento*, onde se definiu o conceito de indústria cultural (Kulturindustrie). São idéias expostas em estilo limpo e comedido. Anatol conduz os assuntos de maneira sedutora. Começa, por exemplo, com uma pergunta leve: pode-se escrever a história do cinema como se escreve a história da pintura? Em seguida, faz um resumo da origem da técnica das imagens em movimento. Não se dava nada por aquilo, a ponto de um dos irmãos Lumière, pioneiros dessa técnica, ter cometido o memorável equívoco de dizer: "Esta invenção não tem nenhum futuro comercial".

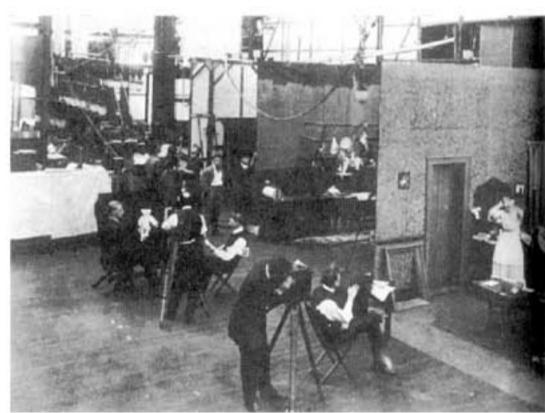
Era uma mina de ouro tão avassaladora, que o ensaísta registra ceticamente que o cinema como arte é só detalhe. Uma indústria não tem intenções estéticas. Ela se desenvolveu com o crescimento do proletariado carente de lazer barato, enquanto a burguesia continuava com o teatro e a música de concerto. Há revelações surpreendentes sobre a força de determinadas cinematografias, como a da Escandinávia, desde o começo do século 20. Ao se darem conta do filão que se abria, os banqueiros alemães rapidamente fundaram, em 1917, o estúdio UFA (Universum Film Aktiengesellschaft), onde se revelaram os grandes diretores Georg Wilhelm Pabst, Josef Von Sternberg, Fritz Lang e o mito Marlene Dietrich. O mesmo aconteceu na Inglaterra, França, Itália e Rússia. Quando a Primeira e Segunda Guerras Mundiais devastaram tudo isso, chegou a vez da América do pioneiro David W. Griffith, o cineasta de *O Nascimento de Uma Nação*.

Refletindo sobre a tensão entre arte e *business*, o crítico escreve uma série de estudos divididos em *Ensaios Históricos* e *Ensaios Estéticos*, nos quais examina tanto a ação individual do artista como sua obra na voragem do mercado. Simultaneamente, analisa do surgimento do close-up às semelhanças entre o cinema do russo Sergei Eisenstein e o filme *Rio Escondido*, do mexicano Emilio Fernández.

Anatol Rosenfeld escreveu antes do Cinema Novo e seus desdobramentos, que levariam a produção brasileira ao exterior. Depois, foi tratar do teatro e das letras germânicas. Deixou um comentário premonitório. A indústria cinematográfica do Brasil, disse, teria problemas "quer econômicos, quer técnicos e estéticos. Mais cedo ou mais tarde terá de acompanhar os novos processos para não ficar na retaguarda". Divisava, portanto, há 50 anos, a polêmica estética e ideológica que atualmente envolve filmes como *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles.

Acima, desenho do fanaquitoscópio, tecnologia dos primeiros tempos da indústria cinematográfica; à direita, os estúdios Edison, nos Estados Unidos, 1912, ambas imagens do livro: alvorada de uma mina de ouro

FOTO DIVULGAÇÃO

POR MARCELO BERNARDES

ÉPICO ARTESANAL

Apesar dos defeitos provocados pelas brigas com o produtor, Martin Scorsese põe estilo e idéias pulsantes em *Gangues de Nova York*

Em seus filmes mais celebrados, expoentes da famosa geração rock'n'roll do cinema americano, como Steven Spielberg, Francis Ford Coppola e George Lucas, deixaram aflorar a até então secreta paixão nutrida por épicos da Era de Ouro de Hollywood. Com o lançamento de *Gangues de Nova York*, de Martin Scorsese, fica claro que outro remanescente dessa escola dos anos 70 quis evocar o espírito de D.W. Griffith, em particular o colossal *O Nascimento de uma Nação* (1915), cujo tema da Guerra Civil americana os dois filmes compartilham.

Mas se a visão política de Griffith era conservadora , a retórica de Scorsese trafega pelo liberalismo. E se superproduções como *A Lista de Schindler* (Spielberg), *O Poderoso Chefão* (Coppola) e *Guerra nas Estrelas* (Lucas), refletiram uma homenagem mais acadêmica aos épicos formativos dessa turma, *Gangues de Nova York* transforma a noção do épico, com uma narrativa moderna e vibrante. Aos 60 anos, Scorsese continua um passo à frente de seus colegas de geração e mostra que concorre de igual para igual com sua linha sucessória, ou seja, com a turma de Tarantino, Spike Jonze, David Fincher.

Ambientado em 1863, em Five Points, bairro paupérrimo e sem lei de uma nascente Nova York, *Gangues* começa sombrio. Numa espécie de catacumba, Priest Vallon (Liam Neeson), líder de uma gangue de imigrantes irlandeses católicos, prepara seu "exército" para enfrentar os rivais, um grupo de protestantes que prega tolerância zero com os imigrantes e é comandado por Bill, The Butcher (interpretado com maestria por Daniel Day-Lewis). O conflito se encerra com o assassinato de Vallon, testemunhado por seu filho pequeno. Após 16 anos num reformatório e às vésperas dos famosos *Draft Riots*, conflitos gerados pelo alistamento militar, Amsterdam (Leonardo DiCaprio) volta à cidade para vingar a morte do pai.

Scorsese acalentava o sonho de filmar *Gangues* desde o fim da década de 70. Talvez isso explique o fato de a obra se posicionar como uma espécie de pré-seqüência dentro de sua filmografia. Todos os temas cultivados pelo cineasta em seus filmes sobre Nova York estão representados ali: violência, brigas de rua, diferença entre as classes sociais, corrupção política e conflitos religiosos. Muito embora seja um filme histórico, *Gangues* está longe de ser fossilizado: Scorsese toma liberdades, condensa e mistura personagens reais e deixa sua turma de colaboradores respirar à vontade, alcançando sábios resultados – como é o caso dos figurinos da inglesa Sandy Powell, que realçam o dandismo de Day-Lewis. Há homenagens a diretores como Sergio Leone, Akira Kurosawa e William Wyler. Um elefante perdido no meio de uma praça de guerra lembra Fellini, e não se trata da única alusão ao mestre italiano: Scorsese construiu toda sua Manhattan no estúdio Cinecittá, nos arredores de Roma.

Mas o filme também apresenta pequenos problemas. A homérica e pública briga entre Scorsese e seu produtor, o co-chefão da Miramax Harvey Weinstein, é subliminarmente sentida na tela. Enquanto o primeiro buscava Griffith, Weinstein cobrava de seu diretor uma reprise de DiCaprio em *Titanic*. Por exemplo: insatisfeito com a trilha sonora de Elmer Bernstein, o compositor favorito de Scorsese, Weinstein trouxe ao projeto o canadense Howard Shore, que faz uma música equivocada e longe de ser memorável.

Mesmo assim, o saldo é positivo: fica a dúvida se esse não será o último grande épico do cinema americano filmado totalmente em estilo artesanal, sem recursos digitais e com uma pletora de idéias pulsantes por trás.

Leonardo DiCaprio em cena: temas característicos da obra do diretor

FOTO DIVULGAÇÃO

Gangues de Nova York, filme de Martin Scorsese. Com Daniel Day-Lewis, Liam Neeson, Cameron Diaz, Henry Thomas, Jim Broadbent. Estréia neste mês

	Arca Russa	Amarcord	O Americano Tranqüilo	Adaptação	Amores Parisienses
TÍTULO	**Arca Russa** (*Russkij Kovcheg*, Rússia/Alemanha, 2002), 1h36. Drama histórico.	**Amarcord** (Itália/França, 1973), 2h07. Comédia dramática/memória. Relançamento em cópia nova.	**O Americano Tranqüilo** (*The Quiet American*, EUA/Alemanha, 2002), 1h40. Drama.	**Adaptação** (*Adaptation*, EUA, 2002), 1h54. Comédia dramática.	**Amores Parisienses** (*On Connaît la Chanson*, França/Grã-Bretanha/Suíça, 1997), 2h. Musical/comédia dramática.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: do mestre **Alexandr Sokurov**, tema de uma retrospectiva, no ano passado, na 26ª Mostra BR de Cinema – Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Produção: Egoli Tossell Film AG/Fora Film/The Hermitage Bridge Studio.	Direção: do gigante **Federico Fellini**, em seu filme mais popular e comercialmente bem-sucedido. Produção: F.C. Produzioni, PECF.	Direção: do australiano **Philip Noyce**, em um dos filmes (o outro título é *Rabbit-Proof Fence*) com o qual voltou às origens de seu trabalho, após duas décadas como um empregado de luxo em Hollywood. Produção: Mirage/Pacifica Films/Saga/Intermédia.	Direção: do ex-clipeiro e – depois de *Quero Ser John Malkovich* – atual gênio de plantão de Hollywood **Spike Jonze**. Produção: Beverly Detroit/Clinica Estetico/Good Machine/Intermedia/Magnet Productions/Propaganda Films.	Direção: do mestre da Nouvelle Vague **Alain Resnais** (*O Ano Passado em Marienbad*, *Hiroshima, Meu Amor*), em seu mais recente filme. Produção: Studio Canal Plus/Caméra One/Arena Films/Alia Film/Cofimage 9.
ELENCO	Sergei Dontsov, Mariya Kuznetsova, Maksim Sergeyev, Anna Aleksakhina, Konstantin Anisimov, Vladimir Baranov, Valentin Bukin, David Giorgobiani.	Bruno Zanin, Pupella Maggio, Armando Brancia, Magali Noël, Ciccio Ingrassia, Nando Orfei, Luigi Rossi, Josiane Tanzilli.	**Michael Caine, Do Thi Hai Yen** (*foto*), Brendan Fraser, Rade Serbedzija, Tzi Ma, Robert Stanton, Holmes Osborne, Quang Hai, Ferdinand Hoang.	**Nicolas Cage, Meryl Streep** (*foto*), Chris Cooper, Tilda Swinton, Cara Seymour, Brian Cox, Judy Greer, Maggie Gyllenhaal, Ron Livingston, Jay Tavare.	**Pierre Arditi, Sabine Azéma** (*foto*), Agnès Jaoui, Jean-Pierre Bacri, André Dussollier, Lambert Wilson.
ENREDO	Um aristocrata russo do século 19 (Dontsov) vagueia pelos corredores do Museu Hermitage em São Petersburgo, comentando arte e história dos últimos séculos, enquanto colide com figuras como Catarina, a Grande (Kuznetsova), e um narrador (Sokurov) elabora e contradiz suas observações.	As lembranças da adolescência de Fellini (o título quer dizer "eu me lembro" no dialeto local) na cidade de Rimini, na Emilia Romana, num ciclo de quatro estações que começa e termina na primavera e é contado pelos olhos do menino Titta (Zanin), o alter ego do diretor. Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1974.	Na Saigon do fim do império francês, um veterano correspondente de guerra inglês (Caine) duela com seus demônios interiores e exteriores, encarnados no "americano" do título (Fraser), um jovem agente com um vasto arsenal de segredos. Adaptação do livro homônimo de Graham Greene.	Frustrado por não conseguir adaptar o livro *The Orchid Thief*, de Susan Orlean (Streep), o roteirista Charlie Kaufman (Cage) busca os conselhos de seu irmão gêmeo (Cage também) e tenta um encontro com a autora do livro. Tudo em vão.	Na Paris contemporânea, um casal (Azéma e Arditi) procura um apartamento, enquanto a cunhada precisa escolher entre dois amores (Wilson, Dussollier), ambos envolvidos no mercado imobiliário. A valsa de desencontros, aluguéis e maus negócios se dá ao som de trechos das mais variadas canções francesas, dubladas pelos atores.
POR QUE VER	Um admirável *tour de force* técnico – o mais longo plano-seqüência da história do cinema, 96 minutos sem corte. E uma bem-humorada, muitas vezes comovente, meditação sobre os esforços do ser humano em transcender suas limitações por meio da arte.	O Fellini mais doce e mais acessível. Um dos grandes e indispensáveis títulos da história do cinema.	Pelo tratamento temático de um dos momentos mais significativos do intervencionismo americano – com toda a carga humanista de Greene sabiamente ampliada por Noyce.	Pela tentativa de revigorar um tema não exatamente novo. Bloqueio criativo, individual (de Kaufman, autor do roteiro, baseado numa experiência real) e coletivo (de Hollywood, que por definição tem dificuldade em assimilar livros como o de Orlean).	Num momento em que o musical parece decidido a voltar numa nova encarnação, é refrescante revisitar esta incursão de Resnais pelo gênero – tributo tanto ao Jacques Demy de *Os Guarda-Chuvas do Amor* quanto ao Dennis Potter de *The Singing Detective*.
PRESTE ATENÇÃO	Na diabólica steadicam (de vídeo digital) de Tillman Buttner, um verdadeiro personagem a mais – os 200 figurantes e atores ensaiaram com Buttner durante sete meses para poder executar a proeza imaginada por Sokurov.	Em algumas cenas que se tornaram absolutamente iconográficas, parte do abecedário do cinema: a visão do transatlântico na noite, o pavão sobre a neve, a Gradisca, súmula de todas as voluptuosas mulheres-banquete de Fellini.	Em Michael Caine, um mestre da sutileza, abraçando com paixão um personagem que ele parece entender completa e absolutamente – e que ele baseou nas suas lembranças do próprio Graham Greene.	Nas diversas participações especiais, quase todas sem crédito – Curtis Hanson, John Malkovich, John Cusak. E o "mestre de roteiros" Robert McKee, assim como Susan Orlean, existe mesmo (embora esteja sendo interpretado pelo ator Brian Cox).	Nas canções, um adorável buquê de bombons pop franceses, que incluem símbolos cult/kitchs como Dalida, Johnny Hallyday e France Gall.
O QUE JÁ SE DISSE	"Sublime. A história desaparece na neblina de São Petersburgo à medida que este longo plano-seqüência se torna seu próprio objetivo, um balé ao som da música do tempo." (*Village Voice*)	"Fellini olha para trás ao mesmo tempo com ternura e tristeza, refletindo tanto sobre as limitações quanto sobre as delícias da vida provincial na Itália dos anos 30. Uma inebriante mistura de fantasia, poesia, grotesco, macabro e sentimento." (*Variety*)	"O espírito de Graham Greene paira sobre este filme como um fantasma esperto e atento. (...) a preocupação de Greene com as ambigüidades morais dá ao filme uma complexidade rara. Uma elegante história de perdição e corrupção." (*Los Angeles Times*)	"Um roteiro inteligente, apaixonante e inventivo como este é uma espécie rara. Aplausos, portanto, a Charlie Kaufman e ao diretor Spike Jonze por terem criado uma das comédias mais ousadas e divertidas dos últimos anos." (*Rolling Stone*)	"O filme gira, delicioso e alegre, num jogo de romances, jogadas e tramas. (...) no final o espectador conhece profundamente a psicologia de seis personagens complicados e fascinantes. Quantos musicais conseguem algo assim?" (*The New York Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

	O Crime do Padre Amaro	O Chamado	Femme Fatale	Doidas Demais	A Onda dos Sonhos
TÍTULO	**O Crime do Padre Amaro** (*El Crimen del Padre Amaro*, México/Argentina/Espanha/França, 2002), 2h. Drama.	**O Chamado** (*The Ring*, EUA/Japão, 2002), 1h55. Terror/suspense.	**Femme Fatale** (EUA/França/Grã-Bretanha, 2002), 1h50. Suspense/policial.	**Doidas Demais** (*The Banger Sisters*, EUA, 2002), 1h37. Comédia.	**A Onda dos Sonhos** (*Blue Crush*, EUA, 2002), 1h44 min. Aventura/esporte.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: de **Carlos Carrera**, uma das principais forças do novo cinema mexicano, em seu oitavo filme. Produção: Alameda Films/Blu Films/Foprocine/Imcine/Wanda Films/Artcam/Cinecolor.	Direção: de **Gore Verbinsky** (*A Mexicana*, *Um Ratinho Encrenqueiro*). Produção: DreamWorks/Amblin Entertainment/Asmik Ace Entertainment/BenderSpinik/Kuzui Enterprises/MacDonalds-Parkes.	Direção: do mais dedicado discípulo de Hitchcock, **Brian De Palma**, que, pela primeira vez em uma década, também assina o roteiro. Produção: Quinta Communications/Warner Bros.	Direção: do também roteirista (*Willow*, *Um Sonho Distante*) **Bob Dolman**, estreando na direção. Produção: Fox Searchlight Pictures/Gran Via/Elizabeth Cantillon Productions.	Direção: do ex-ator **John Stockwell** – também roteirista e surfista nas horas vagas –, em seu terceiro filme. Produção: Imagine Entertainment/Universal Pictures/Shutt/Jones Productions.
ELENCO	**Gael García Bernal, Ana Claudia Talancón** (*foto*), Sancho Gracia, Damián Alcázar, Angélica Aragón, Luisa Huertas, Ernesto Gómez Cruz.	**Naomi Watts** (*foto*), Martin Henderson, Brian Cox, David Dorfman, Daveigh Chase, Jane Alexander, Lindsay Frost, Amber Tamblyn, Rachel Bella.	**Antonio Banderas, Rebecca Romijn-Stamos** (*foto*), Peter Coyote, Eric Ebouaney, Edouard Montoute, Rie Rasmussen, Thierry Frémont, Gregg Henry.	**Susan Sarandon, Goldie Hawn** (*foto*), Geoffrey Rush, Erika Christensen, Robin Thomas, Eva Amurri, Mathew Carey.	**Kate Bosworth** (*foto*), Matthew Davis, Michelle Rodriguez, Sanoe Lake, Mika Boorem, Chris Taloa, Kala Alexander, Ruben Tejada, Asa Aquino.
ENREDO	Jovem e ambicioso padre (Bernal) envolve-se numa rede de intrigas ao ser enviado para uma cidade do interior, onde se apaixona por uma paroquiana adolescente (Talancón). Baseado no livro homônimo de Eça de Queiroz.	Compelida pela súbita morte da sobrinha, uma jornalista (Watts) resolve investigar a conexão entre a tragédia e uma misteriosa fita de vídeo que, aparentemente, mata todos os que a assistem. Refeitura do filme japonês *Ringu* (1997), de Hideo Nakata.	Uma ladra profissional (Romjin-Stamos) tenta fugir de seus ex-parceiros de crime assumindo uma nova personalidade em Paris, mas um paparazzo (Banderas) parece disposto a revelar sua verdadeira identidade.	Quando é demitida do emprego como *barwoman* de um clube na Sunset Strip, uma ex-groupie (Hawn) vai buscar a ajuda da companheira de loucuras de idos tempos (Sarandon) e descobre que ela se transformou numa caretíssima mãe de família. Rush é o neurótico companheiro de viagem que ela acaba carregando consigo.	Na costa norte do Havaí, uma jovem surfista (Bosworth) tenta, com a ajuda das amigas (Rodriguez, Lake), recuperar a autoconfiança perdida num terrível acidente – a tempo de se inscrever no disputado Pipeline Masters. Baseado no artigo *The Maui Surf Girls*, de Susan Orlean.
POR QUE VER	Trata-se do maior sucesso de bilheteria do México – e também seu filme mais controvertido dos últimos anos –, que prova que a fábula moral de Eça sobreviveu intacta de 1875 a 2002.	É a versão mais acessível do clássico japonês – um dos maiores sucessos em seu país de origem – e, como todo bom filme de terror, uma metáfora pop para nossa cultura encharcada de mídia visual.	De Palma em seu melhor/pior estilo delirante/obsessivo/kitsch, com controle absoluto da imagem e aparentemente possuído por todos os seus demônios temáticos – louras geladas, sexo gratuito, violência espetacular, provocação e absurdas guinadas da história.	Para rir sem compromissos de mais uma gozação em cima da geração *baby-boom* e sua complicada (não) aceitação da meia-idade.	Por pura diversão de verão. E pelas esplêndidas cenas de surfe.
PRESTE ATENÇÃO	Em Gael García Bernal, cujo desempenho – o terceiro seguido, depois de *Amores Brutos* e *E Sua Mãe Também* – é digno de uma estrela.	Nas imagens do "vídeo fatal" que aparecem subliminarmente durante todo o filme, às vezes durante frações de segundo; e numa seqüência com um cavalo a bordo de um *ferry*, que já entrou para os clássicos do gênero.	Nas cenas de abertura, filmadas – de verdade – durante o Festival de Cannes de 2001 (com Gilles Jacob e tudo); e nos detalhes da seqüência do banho de banheira, na qual se encontra a maior parte das chaves para resolver a peça que De Palma prega no espectador.	Em Goldie Hawn, o ponto mais forte de todo o filme, indicada para o Globo de Ouro. É a versão madura do mesmo papel que sua filha Katye Hudson fez em *Quase Famosos*.	Nas cenas de surfe, assinadas pelos craques Don King e Sonny Miller e sutilmente incrementadas por efeitos digitais.
O QUE JÁ SE DISSE	"Uma adaptação profissional – embora algumas vezes próxima de uma novela escandalosa, pela natureza do material, ela jamais cai no exagero e no sensacionalismo, graças à mão firme de Carrera." (*Variety*)	"Esta refeitura americana de um supercult japonês assusta em grande estilo – mesmo que o original seja melhor. Mas, graças em grande parte aos poderes de sedução de Naomi Watts, você continua grudado na tela com esta versão." (*Rolling Stone*)	"*Femme Fatale* é (...) sobre a importância de observar tudo o que acontece dentro do campo de visão da cena, e compreender que filmes são feitos com imagens, e não apenas com história e diálogo. Não existe um único quadro desperdiçado." (*Los Angeles Times*)	"A história pode ser fraca, mas você ri muito enquanto vê o filme. E, no final, fica feliz de ter ido ao cinema – especialmente pelo prazer de ter visto Goldie Hawn brilhar." (*Chicago Sun Times*)	"Esta deve ser a primeira tentativa séria de mostrar o mundo do surfe feminino. O Banzai Pipeline está mostrado de forma tão sublime que até surfistas experientes, que já passaram ali muitas horas, ficam maravilhados com a poderosa beleza das imagens." (*Honolulu Star*)

Na pág. oposta, capa da revista carioca *O Malho*, de 1903, com ilustração de Kalixto: primeiro período de grande popularidade do choro

FOTO DIVULGAÇÃO

A PERSISTÊNCIA DO CHORO

Espinha dorsal da música brasileira, o choro retoma sua força com uma série de CDs e apresentações por todo o país, confirmando a vitalidade de um gênero marcado pela invenção e pelo talento

Por Mauro Trindade

Espalhado pelas capitais e cidades do interior de todo o país, e conquistando cada vez mais fãs sem participar dos esquemas de divulgação das grandes gravadoras e rádios, o choro ultrapassa a marca dos cem anos de sua história (*leia texto adiante*) com vitalidade renovada, como atestam importantes lançamentos recentes de CDs e apresentações regulares em várias partes do país.

Um dos responsáveis pela atual visibilidade do choro é o produtor e violonista Mauricio Carrilho. Ao reler o clássico *O Choro — Reminiscências dos Chorões Antigos*, livro raro e fora de catálogo do músico Alexandre Gonçalves Pinto, ele ficou curioso com a referência que o autor fazia a diversos cadernos com antigas partituras de choros do século 19 e início do 20. Pesquisou a respeito e encontrou mais de 6 mil partituras em bibliotecas públicas e coleções particulares. Com a ajuda da violonista Anna Paes, transformou-as nas cinco caixas da coleção *Princípios do Choro*. São 214 músicas de autores como Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga, e os hoje ilustres desconhecidos Candinho Trombone, Frederico de Jesus, Irineu Batina, além de outros mestres da música brasileira que nasceram até 1900. Ainda neste ano, cifras e partituras dessas obras serão editadas pela Universi-

Acima, Pixinguinha; abaixo, Anacleto (com trombone) e a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro; na pág. oposta, aquarela *O Choro*, de Kalixto: gênero de relevância cultural há mais de um século

dade Estadual do Rio de Janeiro.

Associado ao historiador André Diniz, Carrilho também participou recentemente do projeto *Joaquim Callado — O Pai dos Chorões*, uma lata com uma biografia ilustrada e cinco CDs com as composições do flautista autor de *Flor Amorosa*, uma de suas poucas músicas até então conhecidas. Mulato sedutor e músico virtuose, capaz de rivalizar com o flautista belga Mathieu-André Reichert da corte de d. Pedro 2º, Callado era considerado um semideus em seu tempo. Foi o responsável pela criação do tradicional quarteto de choro, com um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho. E ainda um dos primeiros músicos a dar um toque de brasilidade à polca, que ganhou em balanço e sincopado. Outro lançamento importante foi *Memórias Musicais*, 15 CDs com a restauração de gravações feitas entre 1902 e 1950, com interpretações de Patápio Silva, Pixinguinha, João Pernambuco e Ernesto Nazareth, além de gravações da Banda do Corpo de Bombeiros com obras de Anacleto de Medeiros, regente cujo exemplo moldou outras bandas e sinfônicas de todo o Brasil. Como compositor, o artista foi tão influente que Villa-Lobos, em seu *Choros nº 10*, chega a se utilizar do tema de *Yara*, de Anacleto.

Estas coleções formam um tripé cultural que atesta a relevância que o choro gozou por mais de meio século, especialmente entre 1902 e 1927, período com o maior número de gravações do gênero na história da música brasileira. "Só de Candinho Trombone encontramos mais de 200 partituras. Antes eram conhecidas apenas três", conta Carrilho. É todo um universo musical que acaba de ser revelado e que ainda não foi inteiramente absorvido por artistas, estudantes e pesquisadores. Ao mesmo tempo, uma nova onda de CDs de choro, lançados por gravadoras pequenas e médias inunda o mercado fonográfico desde o ano passado, com uma variedade de repertórios, estilos e interpretações que deixam clara a vitalidade do gênero. Entre eles, *Villa por Chorões*, com os *Choros* de Villa-Lobos revisitados por chorões, e *Piano na Garoa*, dedicado aos compositores paulistas de choro, interpretados pela pianista Dudáh Lopes.

Este bom momento acontece após um longo período de hibernação. Com o fim da fase mecânica das gravações, o choro permaneceu em destaque com Pixinguinha, Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim e outros intérpretes e compositores até o fim da Era do Rádio. "Quem fazia a 'cozinha' do rádio? Eram os chorões. O samba pode carimbar as exportações musicais, mas é o choro que sempre caracterizou a música brasileira. Os demais gêneros nacionais podem ou não ter virtuoses, mas no choro isso é fundamental. Ele estabelece para si mesmo padrões muito altos. Ele é o balizador de qualidade da música brasileira há muitas gerações", diz o produtor Mario de Aratanha, criador da gravadora Kuarup, que desde 1977 lança discos do gênero. Carrilho vai mais longe e diz que existe choro até na bossa nova, inclusive na basilar *Chega de Saudade*. "Ela tem todos os quesitos do choro, das modulações aos encadeamentos harmônicos, apesar das influências jazzísticas. E sambas famosos como *Da Cor do Pecado*, de Bororó, também podem ser classificados como choros", diz.

O violonista Luis Filipe Lima corrobora a tese lembrando a gravação do clássico de Tom Jobim por Jacob do Bandolim. "Ele fez uma gravação extremamente sóbria, sem mudar uma nota sequer. Na verdade, o choro está mais presente na música brasileira do que se pode imaginar. Certas características dos arranjos de samba certamente se devem ao choro, como a introdução instrumental e o *intermezzo*. Além disso, compositores e arranjadores como Hermeto Paschoal, Rildo Hora, Sivuca, Leandro Braga e Vitor Santos, todos eles têm algo de chorões. O choro é a eminência parda da

FOTOS REPRODUÇÃO/AE / DIVULGAÇÃO

TODOS OS NOMES

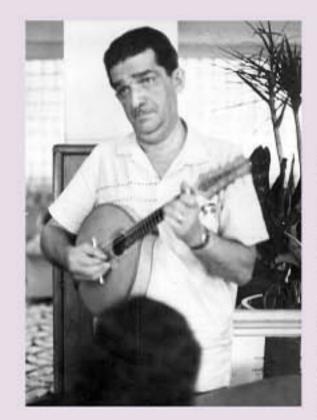
Sem certeza da origem de seu nome de batismo, nascimento do gênero remonta à polca e à valsa do século 19

Como em outros gêneros musicais, a gênese do termo choro perde-se num cipoal de referências. Mário de Andrade fala da "saudação lacrimosa dos índios", enquanto o folclorista Câmara Cascudo sugere que choro seria uma corruptela de "xolo", uma espécie de baile de escravos nas fazendas. Também no período colonial, grupos de músicos populares eram conhecidos por "choromeleiros", por tocar charamelas, instrumentos de palheta semelhantes aos modernos oboés e fagotes. Mário de Andrade também lembra que "chorar" era, mais do que um gênero, a maneira de tocar músicas de caráter francamente melancólico. André Diniz, biógrafo do flautista Joaquim Callado, considerado o pai dos chorões, lembra ainda da possibilidade de fusão dos termos chorar e *chorus*, ou "coro" em latim. E, antes de se tornar uma espécie de música, choro também designava um conjunto musical ou a reunião na qual ele se apresentava. Entretanto, se a etimologia é obscura, as origens musicais do choro podem ser rastreadas com mais facilidade. Em julho de 1845, a polca foi tocada pela primeira vez no Brasil, no Teatro São Pedro, no centro do Rio de Janeiro. Rapidamente tornou-se a música mais popular da época. Com a influência da valsa, das quadrilhas, e do forte acento rítmico do lundu, a polca ganhou uma nova vertente, sem seu caráter predominantemente coreográfico, e passou a ser música instrumental para ser ouvida. No entanto, só no final do século 19 o termo "choro" passou a ser utilizado para definir especificamente este gênero musical. (MT)

música brasileira", diz Lima, autor de uma tese de doutorado sobre o gênero e que prepara um livro com a história do violão de sete cordas no Brasil. Dessa importância do gênero, também dá provas o pesquisador André Diniz, que lança ainda este ano uma nova história do choro: "Lembremos que o próprio Luiz Gonzaga foi um grande chorão. Pena que nunca pôde mostrar este seu trabalho".

Alijado do rádio e sem jamais ter grandes espaços na televisão, que se tornava o meio de comunicação hegemônico no Brasil, choro e chorões pareciam em extinção. "Ele permanecia num gueto no Brasil, enquanto o jazz americano continuava em alta, o que talvez explique em parte por que o choro se manteve mais próximo de suas origens, enquanto o jazz se ramificou tanto", diz Carrilho, que encontra poucos pontos de ligação entre as duas músicas. "Existe um jeito de improvisar mais freqüente no choro, enquanto o caminho harmônico é mais respeitado no jazz."

Depois de um breve surto nos anos 70, quando surgiu uma nova geração de artistas e grupos que inclui o conjunto Galo Preto, Joel Nascimento, Déo Rian e o próprio Carrilho, o choro novamente desapareceu das notícias. Longe das manchetes, músicos começaram a lançar discos independentes de choro e, ao mesmo tempo, multiplicavam-se as escolas do gênero no país, que passaram a dispor de partituras que até então não existiam. "Quando aprendi a tocar cavaquinho, não havia nem professor. Era tudo na marra. Hoje é bem diferente. O surgimento destes novos chorões também deve ser creditado à codificação e catalogação das obras e aos métodos de ensino", diz o produtor e instrumentista Henrique Cazes, autor do livro *Choro — Do Quintal ao Municipal* e de alguns discos capitais do gênero, como *Noites Cariocas* e *Orquestra Pixinguinha*.

FOTOS DIVULGAÇÃO / ARQUIVO/AE / HENK NIEMAN

Na pág. oposta, Patápio Silva (segundo da esq. para a dir.), possivelmente em 1894; acima Jacob do Bandolim, em 1967; abaixo, o grupo *Canário do Pandeiro e Seu Regional*: choro praticamente inalterado há várias gerações

Hoje, o choro espalha-se novamente por todo o Brasil. Está em Recife, cidade de uma tradição que remonta aos tempos do violonista Garoto; em Minas, com rodas disputadas por adolescentes, e é tocado em bares, lojas de instrumentos musicais e em praças de São Paulo, como a Benedito Calixto, onde o grupo *Canário do Pandeiro e Seu Regional* toca um choro de qualidade há 13 anos na feira de antiguidades que ocorre todo sábado. Brasília, por exemplo, tem em sua cidade a única escola especializada em choro do país. Inaugurada em 1998, a Escola de Choro Raphael Rabelo, embora não tenha valor de uma faculdade, tem importância de curso de nível superior por conta da seriedade de seu ensino.

No Rio, o choro faz parte de um movimento de revitalização da antiga Lapa e ajudou a reocupar velhos sobrados transformados em bares e casas de show. Grupos novos trouxeram inesperadas influências para o choro, entre eles, o Rabo de Lagartixa, que lançou seu disco de estréia em 1998 e prepara um novo CD para este ano. "A saxofonista Daniela Spielmann tocava punk rock e dividia seu tempo entre o Rabo de Lagartixa e a banda Altas Horas. Eu gostava de Led Zeppellin. O percussionista Beto Cazes, dos Novos Baianos. E o contrabaixista Alexandre Brasil é da Orquestra Sinfônica Brasileira. Tocamos choro, mas trouxemos nossas influências musicais", diz o violonista Marcello Gonçalves.

Henrique Cazes diz que tamanhas transformações de forma e de estilo não seriam facilmente aceitas pelo ortodoxo bandolinista Jacob do Bandolim, um dos mais brilhantes e influentes chorões de todos os tempos. De fato, hoje há grupos cada vez mais distantes do cristalizado regional, com instrumento solista, violões, cavaquinho e pandeiro. O próprio Cazes, após gravar um disco com a música dos Beatles com suingue de choro, pretende agora gravar a integral da obra de Ernesto Nazareth, ao lado da pianista Maria Teresa Madeira, além de um novo disco com as músicas de Pixinguinha com tratamento eletrônico. Com esses novos caminhos – em que o choro é cada vez mais encarado não como um gênero, mas sim como uma maneira de tocar – pode-se apontar um ganho em termos de liberdade técnica e influência que só enriquece a tradição musical brasileira.

O Que e Quanto

CDs:
Marcos Souza **(Atelier Cultural).** *Quem Não Chora Não Ama*, **Izaias Bueno de Almeida, Arnaldo Galdino da Silva e Gustavo Simão (CPC – Umes/Eldorado).** *Villa por Chorões*, **Raphael Rabello, Sérgio e Odair Assad, Paulo Sérgio Santos, Henrique Cazes e outros (Kuarup).** *Primeira Classe*, **Grupo Nosso Choro (Kuarup).** *Piano na Garoa*, **Dudáh Lopes (CPC Umes/Rob).** *Chorando no Rio*, **Jorge Cardoso, Camunguelo e Mario Séve (CPC – Umes/Rob).** *Eletropixinguinha XXI*, **Henrique Cazes, Fernando Moura e Beto Cazes (Rob Digital).** *Os Princípios do Choro*, **vários artistas, 5 caixas com 3 CDs em cada (Acari) R$ 200.** *Joaquim Callado – O Pai dos Chorões* **(Arte Fato/Ministério da Cultura), à venda apenas no CCBB (0++/21/3808-2020).** *Memórias Musicais*, **vários, caixa com 15 CDs (Acaraí/Biscoito Fino) R$ 210. Os demais variam entre R$ 15 e R$ 20**

Apresentações de choro em várias cidades do país:
Belo Horizonte: Armazém dos Sabores (av. Brasil, 268, tel. 0++/31/3241-6927). Sex., às 20h. R$ 3. Bar do Bolão (r. Vila Rica, 637, tel. 0++/31/3462-1569); Qui., às 20h. Grátis. **São Paulo**: Bar Brahma (av. São João, 677, tel. 0++/11/3333-0855). Sex., às 18h30. R$ 5. Contemporânea (r. General Osório, 46, tel. 0++/11/221-8477). Sáb., às 10h. Grátis. Feira de artesanato e antiguidades (praça Benedito Calixto, bairro de Pinheiros). Sáb. a partir das 15h. Grátis. **São José dos Campos**: Clube do Choro Pixinguinha (r. Prudente Meireles de Moraes, 302, tel. 0++/12/341-4769). Seg., às 19h30. Grátis. **Campinas**: Deck Souzas (r. Maneco Rosa, 66, SP, tel. 0++/19/3384-2082). Sáb., às 13h. Grátis. **Rio de Janeiro**: Butiquim do Martinho (r. Barão de São Francisco, 236/ 2º Piso, tel. 0++/21/2577-7160). Qui., às 19h30. R$ 5. Carioca da Gema (r. Mem de Sá, 79, tel. 0++/21/2221-0043). Qui., às 20h30; e sáb., às 21h30. R$ 9,50 (qui.) e R$ 18 (sáb.). Espírito do Chope (r. Voluntários da Pátria, 448, tel. 0++/21/2266-5599). Dom., às 18h30. R$ 5. **Curitiba**: Bistrô do Parque Barigui (r. Eduardo Sprada, 4520, 0++/41/335-4477). Sáb., às 13h. Grátis. Conservatório de Música Popular (r. Mateus Leme, esquina com rua Treze de Maio, s/nº, tel. 0++/41/321-3300). Qui., às 17h. Grátis. **Florianópolis**: Café dos Araçás (r. Manoel S. de Oliveira, 19, tel. 0++/48/232-8781). Qui., às 21h. R$ 5. **Fortaleza**: Cais Bar (av. Beira-Mar, 696, tel. 0++/85/219-4963). Sáb., às 16h. R$ 2. Clube do Chorinho (r. Padre Mororó, 1.072, tel. 0++/85/223-8781). Ter., às 20h30. Grátis. **Maceió**: Choperia Orakulo (r. Barão de Jaraguá, 171, tel. 0++/82/326-7616). Sáb., às 16h. R$ 2. **Brasília**: Clube do Choro (Setor de Divulgação Cultural Bloco G, tel. 0++/61/327-0494). Qua. a sex., às 21h30. R$ 10. **Porto Alegre**: Clube do Choro (av. Princesa Isabel, 795, tel. 0++/51/ 223-3822). Qui., às 21h. Grátis. **Aracaju**: Sarau da Família Argôlo (r. Marechal Deodoro, 997, tel. 0++/221-2867). Dom., às 10h. Grátis

A EXCEÇÃO DO VIRTUOSE

Novos CDs de pianistas consagrados vão na contracorrente da massificação estética da arte do piano, tema discutido em livros recém-lançados. Por João Marcos Coelho

FOTO CORBIS/STOCK PHOTOS / OTÁVIO MAGALHÃES/AE

Na pág. oposta, Glenn Gould; acima, o brasileiro Nelson Freire: intérpretes com visões próprias do repertório clássico

Construída com genialidade por Franz Liszt no século 19, a figura do virtuose – que divide-se entre a invenção e o sucesso comercial – tem nos pianistas seus símbolos máximos. São estes que hoje, já bem longe daquela época em que eram sucesso de público e de venda de partituras, enfrentam uma difícil fase de transição, debatendo-se entre o culto ao cânone das obras-primas e a necessidade de encantar freqüentadores das salas de concerto viciados em gravações artificialmente perfeitas. Nesse contexto, impressiona a vitalidade da produção pianística atual e o leque de alternativas que ela apresenta. É o que demonstram lançamentos recentes de CDs (muitos com a chancela brasileira de pianistas como Nelson Freire e João Carlos Martins) e livros (*veja quadro*). Os volumes contêm histórias do "instrumento-rei" (chamavam-no assim no tempo de Liszt) e do processo criativo de grandes pianistas.

Em sua *Historia de la Técnica Pianística*, Luca Chiantore diz que um dos problemas da cena atual é a excessiva uniformização. "As diferenças técnicas são mínimas; todos formaram-se no mesmo repertório, tocam em grandes salas de concerto e usam o mesmo instrumento: um Steinway. Não há mais as barreiras culturais que até 50 anos atrás permitiam que se falasse em 'escolas pianísticas'."

A indústria do disco contribui para esta uniformização, já que as gravações determinam o modo de ouvir música. Os pianistas, por sua vez, procuram tocar de um jeito que reproduza o que o freqüentador da sala de concerto já ouviu em seu CD-player. Isso é reafirmado pelo musicólogo Charles Rosen, em seu *Piano Notes*: "Quando os discos substituíram os concertos ao vivo como forma predominante de ouvir música, nossa concepção da natureza da performance e da própria música alterou-se. As obras da tradição clássica, inclusive as do passado recente, tornaram-se monumentos históricos ou objetos num museu".

Isso desencoraja os pianistas a assumirem posturas pessoais diante das obras. Esse círculo vicioso tem arranhado inúmeras carreiras promissoras, como a de Jean-Yves Thibaudet, que há alguns anos decepcionou em seu recital em São Paulo por não repetir literalmente a execução de suas gravações. Situações assim levam artistas como o russo Evgeni Kissin, um dos mais talentosos pianistas da atualidade, a não ultrapassar o nível de leituras competentes, como fez nos célebres *Quadros de Uma Exposição*, de Mussorgsky.

Na contracorrente, porém, há exemplos isolados da afirmação plena de personalidade que um intér-

O Que e Quanto

Livros:
- *Alfred Brendel - Le Voile de L'Ordre*, **Christian Bourgois, Paris, US$ 30**
- *The Composer-Pianists: Hamelin and the Eight*, **Robert Rimm, Amadeus Press, US$ 30**
- *Historia de la Técnica Pianística*, **Luca Chiantore, Alianza Editorial, US$ 33**
- *Piano Notes: The World of the Pianist*, **Charles Rosen, Free Press, 25 libras**

CDs:
- *Chopin*, **Nelson Freire (Decca, importado)**
- *Hubert Nyssen*, **Jean Louis Steuerman (Actes Sud, importado)**
- *Claudio Santoro e Vinicius de Moraes*, **Rosana Lamosa e Marcelo Bratke (Funarte)**
- *João Carlos Martins Interpreta Haydn e Mozart* **(Atração Fonográfica), R$ 25**

Os CDs importados variam, em média, de R$ 65 a R$ 90, e podem ser encomendados pela Internet no site www.amazon.com

prete pode alcançar. Freire, no CD *Chopin*, mostra o resultado de trinta anos de convivência com a *Sonata nº 3* e adota visões próprias sobre os *Doze Estudos Opus 25*. A despeito da existência de pelo menos uma centena de gravações destas peças, ele encontrou algo novo para realizar em sua interpretação. Este talento também é marca registrada de outro notável do teclado, o russo Mikhail Pletnev, que faz uma leitura espantosamente moderna de dez sonatas e rondós de Carl Philipp Emanuel Bach (filho de Johann Sebastian). Pletnev enfatiza justamente o que foi novo em Bach, ou seja, as mudanças de *affetti* dentro da mesma peça — e isso representava aberração tamanha à época que um crítico contemporâneo do compositor chamou a *Sonata em Sol Menor* de "monstro musical".

Já o carioca Jean Louis Steuerman, radicado em Londres, lançou recentemente um livro-CD com o ensaio *Variações Sobre as Variações*, de Hubert Nyssen, em que funde o respeito ao texto bachiano com uma madura e insinuante invenção sonora e de articulação. Steuerman diz que envolveu esse álbum de cuidado porque "a gravação dá ao artista e ao público a oportunidade de repetir trechos quantas vezes desejarem. Assim, quando o pianista se despede do estúdio, terá de conviver muitos anos com o resultado de seu trabalho. Todo cuidado é pouco". É por isso que Glenn Gould, o pianista que teve a consciência mais aguda desse fenômeno, insistiu nos anos 70 em ser o diretor artístico de uma gravação de estúdio de Sviatoslav Richter, dizendo que este era "um pianista imenso, mas precisa aprender a arte específica da gravação".

Ao falar de gravações, porém, não se deve esquecer a questão visual, normalmente subestimada. Excetuando-se os vídeos e DVDs de óperas, muito apreciados, os de música instrumental têm pequenas vendagens. Isso porque as pessoas não gostam de assistir várias vezes ao mesmo recital. Ora, a imagem mítica do pianista virtuose foi basicamente construída por Liszt em cima de uma parafernália gestual que impacta até mais os olhos do que os ouvidos, a ponto de Schumann ter afirmado sobre Liszt que "é necessário vê-lo, e não apenas ouvi-lo".

De fato, os pianistas tocam até hoje como se estivessem no século 19, com gestos romanticamente calculados para impressionar as platéias, o que, naturalmente, não é passado para a gravação do CD. Quem mais sofre com esta invisibilidade são os chamados pianistas atléticos, os que se dedicam ao repertório mais virtuosístico, como o canadense Marc-André Hamelin. Para ele, que se especializou na exumação dos grandes compositores-pianistas como Alkan e Godowsky, não há limites técnicos.

Técnica, porém, não é tudo, como demonstra a leitura de *Piano Notes*, em que o conhecimento enciclopédico do tema combina-se com uma escrita fascinante e acessível. O autor vai do detalhe às nuances estéticas mais refinadas. Explica, por exemplo, que não existe a chamada mão ideal de pianista. "José Hoffman tinha as mãos tão pequenas que mal alcançava uma oitava. A Steinway fabricou um piano especial para ele, com as teclas ligeiramente mais finas." Com Rosen ficase sabendo que até o modo de sentar-se ao piano influenciou a escrita de compositores. Ravel, por exemplo, que sentava-se em banquetas baixinhas, jamais escreveu oitavas *fortissimo* em uníssono nas duas mãos, marca registrada do pianismo do século 19.

As oitavas, lembra Rosen, acentuam um ponto importante: "A interpretação musical não é apenas arte, mas também uma forma de esporte, como o tênis ou a esgrima; e o estudo intensivo de oitavas pode bem ter sido a razão para tantos pianistas terem perdido o controle do quarto e quinto dedos de sua mão direita". Não foi este o caso de João Carlos Martins, que teve sua mão direita inutilizada para o piano por problemas neurológicos causados por um assalto e espancamento em Sófia, na Bulgária, em 1995. Foi refazendo inteiramente o dedilhado de cada uma das peças, que ele gravou o CD ora lançado no Brasil com sonatas de Haydn e Mozart. Um esforço sobre-humano que, no entanto, não precisa ser julgado somente pela ótica médica, mas se impõe como a derradeira gravação digna do pianista ainda com domínio das mãos.

Uma das alternativas mais interessantes da atualidade aberta aos pianistas, para renovarem-se junto ao público e na própria produção pianística, são parcerias em suas gravações e apresentações. São exemplares dois CDs que adotam essa filosofia. Um é do pianista norueguês Leif Ove Andsnes e do tenor inglês Ian Bostridge, responsáveis por uma excelente gravação que junta a *Sonata D. 959* com quatro *Lieder* de Schubertan Bostridge. O outro é o do brasileiro Marcelo Bratke, que vem fazendo de cada gravação abertura para novos caminhos musicais. Em seu recém-lançado álbum, ele se junta à soprano Rosana Lamosa para entremear prelúdios e canções sobre versos de Vinicius de Moraes assinados por um dos mais completos compositores brasileiros do século 20, o amazonense Claudio Santoro.

Outra alternativa original e importante é a praticada pelo brasileiro Caio Pagano, que acumula aulas de piano em Phoenix, nos Estados Unidos, com a co-direção artística do Centro de Artes de Belgais, em Portugal, ao lado da portuguesa Maria João Pires. Ambos têm se apresentado em recitais a dois pianos e quatro mãos na Europa; e juntos também dão cursos para pianistas em Belgais. O Centro está lançando neste mês um CD pela Deutsche Grammophon no qual busca sintetizar todo o trabalho lá desenvolvido, desde o coral infantil (crianças de 5 a 11 anos) até Maria João numa leitura impecável das *Cenas Infantis* de Schumann; e Pagano, em plena maturidade, executando peças infantis de Villa-Lobos.

É sintomático desse período de incertezas estéticas que o pianista contemporâneo busque algo mais além da satisfação solitária dos recitais ou da frieza asséptica dos estúdios de gravação; solidão que se repete quando assume o posto de solista nos concertos com orquestra. Acompanhando cantores ou com parceiros a quatro mãos ou dois pianos, e até mesmo fazendo música de câmara (como a grande Martha Argerich, que na prática renunciou há muito aos recitais-solo), alguns pianistas fogem da uniformização estética tão lamentada e comemoram com atitudes criativas um fenômeno importante na história da vida musical: cem anos atrás, a arte da interpretação proclamava sua independência, instaurando regras e dignidade próprias, a partir da conclusão do processo de evolução técnica do instrumento, com nomes como Anton Rubinstein, Ferruccio Busoni e Artur Schnabel. São esses músicos especiais que reafirmam seu espaço não mais divididos em escolas nacionais, mas numa busca comum e sem fronteiras por novos caminhos que levem o rei dos instrumentos para além da massificação estética.

FOTO EPITACIO PESSOA/AE / ALVARO COSTA/FOLHA IMAGEM

Na pág. oposta, Marcelo Bratke; ao lado, Caio Pagano: virtuoses brasileiros em busca de novos caminhos musicais

Música do mundo

Álbum de Santurys amplia horizontes do ecletismo musical

A música indiana, instrumentos mediterrâneos, o canto flamenco, a percussão africana, o cordel e a música nordestina, a viola caipira, temas dos índios Suruí e beats eletrônicos compõem este "transe ancestral" de Marcus Santurys, cujo sobrenome artístico provém de "santur", um instrumento persa. Ele viveu mais de uma década em países do Mediterrâneo e do Oriente, e, como diz, "acende velas para todos os santos", e faz uma música que "não tem passaporte". Santurys abre o CD com *Inner Voices*, em que o sitar, o bodrhán eletronicamente tratado e os sinos tibetanos remetem à cultura oriental. Mas as faixas 2, 14 e 15 (que são versões da mesma música – *Pra Qualquer Santo*), mesmo incluindo alguns instrumentos orientais, trazem o ouvinte para o Brasil, pois se inspiram no cordel *Brosogó, Militão e o Diabo*, de Patativa do Assaré. Assim como *Hoietê – Spirit Voices*, que se baseia no mito da criação dos índios Suruí, e *Forest Voices – Koi Tehangaré*, sobre um tema dos mesmos índios, ambos com a participação de Marlui Miranda. *Alhambra*, como o nome sugere, traz sons flamencos. Em outras faixas se ouvem didjeridoos – instrumentos de sopro dos aborígenes australianos. Mas em meio a toda essa diversidade timbrística, os instrumentos indianos são os mais freqüentes. Este CD, que tem ainda a participação da cantora indiana Ratnabali Adhikari, é de uma marcante originalidade. – IRINEU GUERRINI JR. • ***Ancestral Trance*, Marcus Santurys (MCD World Music)**

Santurys e seu novo CD: originalidade extrema com fusões de variados ritmos musicais

Alegria e tragédia

Ciente da tragédia que ronda o continente, o músico senegalês Youssou N'Dour pede para que a África sonhe e sorria novamente – premissa da bela *Africa, Dream Again*. Acompanhado por músicos da tradição senegalesa, celebra a instrumentação ancestral de xalams, balafons, ritis e koras e a insere num contexto extremamente moderno. Dono de uma voz personalíssima, N'Dour entoa declarações de amor à sua cultura, às mulheres, à liberdade, lembrando que o sonho e a alegria podem confrontar o aspecto trágico. – RODRIGO CARNEIRO • ***Nothing's in Vain*, Youssou N'Dour (Nonesuch)**

Almas gêmeas

A pianista portuguesa Maria João Pires e seu parceiro musical, o violinista francês Augustin Dumay, enfrentam o monumento das dez sonatas para violino e piano de Beethoven. Aqui, o refinamento quase mozartiano das primeiras sonatas surge soberano. Dinâmica e fraseado impecavelmente concebidos a dois. Destaque para *Sonata a Kreutzer*, com a cavalheiresca convivência de dois instrumentos solistas concertantes, bem como queria o autor da *Nona Sinfonia*. – JOÃO MARCOS COELHO • ***Beethoven, Complete Violin Sonatas*, Augustin Dumay e Maria João Pires (Deutsche Grammophon)**

Rock baiano

Este álbum homônimo é o primeiro da banda baiana Nancyta e os Grazzers. Nancyta, compositora e líder do grupo, já é conhecida no cenário do rock da Bahia. *I Don't Know*, que abre o disco, dá o tom geral: distorções, rock com influências do metal e um pouco de jazz. As letras, em português, inglês e espanhol, falam do cotidiano de jovens urbanos, como em *Chuá Groove* e *Minhoca Azul d Grude*. Destaque para a versão de *Negra Melodia*, de Jards Macalé e Wally Salomão. Para quem gosta de rock pesado com um ar de Mutantes. – FLÁVIA CELIDÔNIO • ***Nancyta e os Grazzers* (Lua)**

Caleidoscópio musical

Este CD destaca-se na world music atual pela qualidade e pela forma como foi produzido. Duncan Bridgeman e Jamie Catto uniram músicos da América, Europa, Ásia e África, e produziram um disco singular. Percorrendo os continentes, permitiram que cada músico criasse a partir do que outro artista, de país distante, já havia gravado. O vocal do senegalês Baaba Maal faz bonita abertura em *Dunya Salam*. Há desde percussões africanas com batidas eletrônicas (*Ma'Africa*) até vocais indianos e sul-africanos em ritmo de pista (*Daphne*) – FC • ***1 Giant Leap*, Vários Artistas (Trama)**

FOTOS DIVULGAÇÃO

Eletrônica dos trópicos

Anvil FX é o projeto do multi-instrumentista mineiro Paulo Beto. Poderia ser chamado de música eletrônica tropical por unir drum'n'bass, beats eletrônicos e ritmos regionais brasileiros. Com a participação do percussionista João Parahyba, do Trio Mocotó e do grupo Mawaca (na bela *Ela-Eu*), este disco não é tão dedicado às pistas quanto o anterior. O disco abre com *Carajás*, canção percussiva com jeito de Pífanos de Caruaru. Há ainda *Ennio Morricone*, melodia que evoca a atmosfera das trilhas sonoras criadas pelo compositor italiano. – FC • ***Anvil FX*, Paulo Beto (YB Music)**

Melancólica beleza

De estética sutil e contida, este álbum é um filho temporão da melhor tradição dos anos 90, embebido de toda a dramaticidade característica do período. A comparação com a banda da qual Beth Gibbons é egressa, o Portishead, é inevitável. O clima carregado e soturno e a semelhança com Billie Holiday, a polivalência tímbrica da voz de Beth, são características marcantes da banda de Bristol. Enriquecidas por elegantes arranjos de cordas e referências folk (como em *Show* e *Romance*), este disco é tristemente belo. – ADALBERTO RABELO • ***Out of Season*, Beth Gibbons & Rustin Man (Universal)**

Trombone sutil

Só mesmo a independência para dar conta de uma estréia como a de Lulu Pereira. Trombonista com mais de 20 anos de carreira, ele passou pela Orquestra Sinfônica Brasileira, por estúdios de TV e por diversas formações camerísticas e instrumentais contemporâneas. No debute como solista, apresenta uma sonoridade estimulante e grave. Gravado em sessões em São Paulo, Rio e Chicago, o álbum é um passeio incomum pelas searas erudita e contemporânea, com direito a jazz rock no final. Destaque para *Fotosonora*, *Ultra Q* e *Shadows*. – RC • ***'Unk It*, Lulu Pereira (Lulu Pereira)**

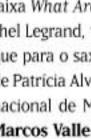
Geração bossa-novista

Um dos principais nomes da segunda geração da bossa nova, Marcos Valle apresenta-se ao lado de Victor Biglione, guitarrista argentino, num show gravado em Montreal. Clássicos como *Preciso Aprender a Ser Só*, *Samba de Verão* e *Viola Enluarada* ganharam inspiradas versões. A faixa *What Are You Doing the Rest of Your Life*, de Michel Legrand, tem um belo solo de Biglione, com destaque para o sax e a flauta de Jean Pierre Zanella e a voz de Patrícia Alvi. Mais uma prova da boa circulação internacional de Marcos Valle. – IGJ • ***Live in Montreal*, Marcos Valle e Victor Biglione (Rob Digital)**

Negritude vocal

Relançamento de Alaíde Costa confirma sua posição de grande cantora da MPB

Dona de voz especialíssima da música popular brasileira, dada a suaves e agradáveis descompassos, Alaíde Costa retorna com seu disco homônimo de 1965, remasterizado a partir dos suportes analógicos originais, o que garantiu uma boa qualidade técnica a este importante relançamento. Alaíde iniciou sua vida de cantora em programas infantis de rádio, vencendo aos 13 anos de idade um concurso musical promovido por Paulo Gracindo. Neste álbum temos uma Alaíde de 30 anos, que já demonstra um perfeito domínio técnico e vocal, que, no entanto, não a impede de marcar cada uma das canções com um senso de improvisação que se aproxima das interpretações das cantoras norte-americanas de jazz. O álbum abre com *Sonho de Um Carnaval*, de Chico Buarque, primeira gravação desta composição. Nela há um clima de melancólica resignação muito bem captada por Alaíde ao cantar "Quarta-feira sempre desce o pano", no que é ajudada pela orquestração equilibrada de Erlon Chaves. Este álbum também traz a única gravação de *Tudo o Que É Meu*, parceria da cantora com Vinicius de Moraes. Numa das faixas mais intimistas do disco, a voz de Alaíde vem acompanhada pelo violão corretamente contido de Oscar Castro-Neves e por uma pontuação de flauta a cargo de Hector Costita. De um disco sem músicas descartáveis, destaque-se ainda a engajada e belíssima *Preconceito*, de Adilson Godoy, que cumpre o papel de expor a questão racial sem ranço ou pieguice, mas com pungência, seguindo, nisso, a tradição das grandes cantoras negras do século 20. – MARCO FRENETTE • ***Alaíde Costa* (Universal)**

A cantora e a capa de seu CD: voz marcante com leve tonalidade jazzística

Eruditos do Brasil

Com ênfase nas produções moderna e contemporânea, livro com CD traz a primeira história completa da música de concerto brasileira. Por João Marcos Coelho

Pela abrangência histórica e pertinência das análises, o recém-lançado A *Música Clássica Brasileira* (Andrea Jakobsson Estúdio, 176 págs., R$110) logo se tornará obra de referência sobre a história da música de concerto no Brasil. O autor deste livro, Vasco Mariz, é nome conhecido daqueles que se interessam pela música erudita brasileira. Diplomata, além de musicólogo (serviu o Itamaraty por 42 anos), sempre soube conciliar essas atividades. Como musicólogo, foi secretário da Comissão de Música da Unesco e é membro da Academia Brasileira de Música. Como escritor, quase toda a sua obra trata de temas ligados à música erudita brasileira, e tem livros publicados no Brasil e no exterior. *A Música Clássica...* enfatiza o último século, especialmente a produção das últimas décadas. A preocupação do autor com o contemporâneo já vem desde seu primeiro livro, *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*, publicado na cidade do Porto em 1948. Desse livro (de uma edição atualizada, lançada em 1970 pela Universidade de Brasília) foram aproveitados muitos trechos para compor esta sua última obra, que é marcadamente sistemática. Seus primeiros capítulos dão conta do período que vai dos séculos 16 ao 19, indo desde a música no Brasil Colônia até o compositor campineiro Carlos Gomes (1836-1896). Nos capítulos seguintes, Mariz aborda o século 20, falando inicialmente de compositores de formação européia como Leopoldo Miguéz, Glauco Velásquez e Henrique Oswald. A respeito dos precursores do nacionalismo musical (Brasílio Itiberê, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, entre outros), o autor lembrará o atraso com que o nacionalismo chegou ao país e as limitações que acabou gerando em termos de liberdade criativa e cultural. E ao tratar da primeira geração nacionalista, a figura de Villa-Lobos – este músico que tem a maior discografia entre os compositores nacionais – surge situada muito a contento historicamente, o que ressalta, mais uma vez, sua importância para a música erudita brasileira. Ao falar do dodecafonismo no Brasil, Mariz destaca a célebre polêmica entre Koellreutter, o divulgador dessa técnica composicional no Brasil, e Camargo Guarnieri, defensor do nacionalismo. A história da chegada da vanguarda ao país também é contada, com destaque para a figura de Gilberto Mendes, nome diretamente ligado ao movimento Música Nova. O livro ainda traz um capítulo sobre compositores estrangeiros radicados no Brasil, falando – além de Hans Joachim Koellreuter –, de Ernst Widmer e Walter Smetak, entre outros. Bastante atualizado, inclui dados referentes a 2002, a respeito da produção de músicos em plena atividade. Acompanha esta obra um CD remasterizado com 13 faixas, que, de modo paralelo ao texto, privilegia a produção do século 20, sem deixar de incluir algumas obras de períodos anteriores. O disco abre com o compositor do século 19 José Maurício Nunes Garcia, com *Sancta Imaculata*, interpretada pelo Coro de Câmera Pró-Arte regido por Carlos Alberto Figueiredo. Em seguida vem Carlos Gomes, com *Quando Nasceste Tu*, ária da ópera *O Escravo*, de 1889, com a Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC e regência de Nino Stinco. De nomes mais recentes, destaquem-se as gravações de Villa-Lobos, com trechos do *Prelúdio*, da *Bachianas Brasileiras nº 4*, de 1931, com a Orquestra Sinfônica Petrobras Pró-Música; e trecho do segundo movimento lento do *Concerto Romântico para Piano e Orquestra*, de 1949, de Radamés Gnatalli. O CD termina com a agradável *Sinfonieta Prima (Allegro con brio)*, composição de 1990 de Ernani Aguiar, com a Orquestra Sinfônica da Petrobras Pró-Música, regida por Armando Prazeres. Da audição deste CD e da leitura desta obra fundamental de Mariz, o leitor sairá com uma visão ampla e arejada dos caminhos percorridos pela música erudita brasileira.

Acima, capa do livro de Vasco Mariz: relato dos quatro séculos de música erudita no país

Cantos acertados

Obra do compositor Paulo Vanzolini ganha caixa de CDs com interpretações de grandes nomes da MPB. Por Mônica Ramalho

Aos 79 anos e há mais de vinte sem gravar, Paulo Vanzolini vê reunidas pela primeira vez quase todas as canções que escreveu na vida. *Acerto de Contas* (Biscoito Fino, R$70) é o título da coleção de quatro CDs que faz muito mais do que compilar as letras e melodias do compositor e zoólogo paulista: retrata uma época por meio de criações metafóricas, ora divertidas ora sentimentais, emolduradas pelo acompanhamento de músicos de São Paulo. Das suas 65 composições reunidas por ele e sua mulher, a cantora Ana Bernardo, 52 foram gravadas por 23 intérpretes escolhidos a dedo pelo próprio Vanzolini. Entre eles estão Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Virgínia Rosa, Carlinhos Vergueiro, Paulinho Nogueira, Eduardo Gudin, Inezita Barroso, Chico Buarque e as irmãs Miúcha, Cristina Buarque, Piii e Ana de Hollanda. Este lançamento quita finalmente o débito que Vanzolini mantinha havia anos com a música popular brasileira, desde o momento em que preferiu o rigor científico ao burburinho artístico. Enquanto trabalhava duro em laboratórios e salas de aula, as obras-primas que compunha nas horas de folga, incluindo os grandes sucessos *Ronda* (1945) e *Volta por Cima* (1962), eram exaustivamente tocadas em rodas de samba e choro Brasil afora, atraindo as atenções para a rica identidade da sua música. No entanto, esta antologia é a prova de que ainda há o que revelar dos cadernos de Vanzolini. Brilhante contador de histórias, seguindo os (com)passos de Adoniran Barbosa, de quem foi amigo e quase parceiro, Vanzolini ressuscita uma categoria de mulher, amor e boemia que não existem mais. Mulher, para ele, é sinônimo de samba: tem de arrebatar. E a vida notívaga é tratada como assunto muito sério. "Porque não é boemia/ Trocar noite pelo dia/ beber com ar de tristeza:/ Ser boêmio é diferente/ É viver liricamente/ Padecendo com grandeza", escreveu em *Falso Boêmio*, aqui registrada pelo veterano João Macacão. As razões do padecer são casos de amor mal resolvidos. Na faixa *Bandeira de Guerra*, que abre a coleção, Paulinho da Viola narra o encontro casual entre "uma mulher em hora perdida" e "um homem em ponto morto" que descambou para um romance torto. Martinho da Vila ironiza o fim dos tempos no samba *Juízo Final*, que eleva o protagonista aos céus e deixa a mulher ingrata em posição desconfortável: "espetadinha no garfo, Satanás fritando a bicha", diz a letra bem-humorada e vingativa. Já Elton Medeiros, co-autor de *Dançando na Chuva*, escolhe o enredo de própria lavra para relembrar a parceria e festejar o parceiro neste importante momento de reconhecimento musical, vindo de músicos, intérpretes, compositores e de uma gravadora que preza a relevância histórica de seus produtos. Uma parceria póstuma entre Paulo Vanzolini e o cavaquinista Waldir Azevedo entra na seleção. Trata-se de *Pedacinhos do Céu*, um choro famoso, geralmente tocado e gravado apenas em versão instrumental. Nesta faixa, o regional fica em segundo plano, permitindo que o foco seja mesmo a letra de Vanzolini. Importante por ter gravado *Ronda* de primeira mão, em 1953, Inezita Barroso canta, em *José*, o trágico fim de um homem que morre de amor após ser abandonado pela sua mulher. Chico Buarque canta *Quando Eu For, Eu Vou sem Pena*, e Miúcha enche de graça as faixas *Samba Erudito* e *Raiz*. Considerada por Vanzolini uma das melhores intérpretes de samba e, sem dúvida, profunda conhecedora desse gênero musical, Cristina Buarque comparece nos quatro álbuns, soltando a voz curta em faixas como *Morte É Paz* e *Falta de Mim*. Vanzolini, que escolheu o título de sua caixa por considerar que até agora suas canções foram gravadas por ele próprio de forma errada – já que ele canta de um modo a priorizar a fluência dos versos e não da melodia, segundo declarou o responsável pela produção e direção musical do projeto, o violonista Ítalo Peron –, exigiu para a gravação destes CDs a presença de violões, cavaquinhos, sopros e pandeiros, que dessem ao conjunto um ar inequivocamente paulista. Com este belo e completo acerto de contas em versos e acordes, o saldo do compositor volta a ser positivo.

Acima, capa da coleção; ao lado, o compositor Paulo Vanzolini: retrato musical da alma paulistana

FOTO VIDAL CAVALCANTE/AE

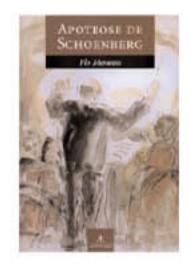
Pop elegante

Bryan Ferry, um dos fundadores do Roxy Music, faz shows no Rio e em São Paulo com canções de seu último disco solo

O veterano cantor inglês Bryan Ferry, autor de clássicos como *Slave to Love* e *Don't Stop the Dance*, sucessos que ligaram definitivamente seu nome à sofisticação musical dentro do pop romântico, se apresentará dia 12 no Rio de Janeiro (ATL Hall, av. Ayrton Senna, 3.000, Barra da Tijuca, tel, 0++/21/2430-0700), e dias 13, 15 e 16 em São Paulo (Credicard Hall, av. das Nações Unidas, 17.955, tel. 0++/ 11/5643-2500). Esta sua segunda turnê brasileira ainda faz parte da série de shows que promovem seu álbum, *Frantic*, lançado ano passado no Brasil pela EMI. O CD tem várias canções co-escritas por Dave Stewart, do Eurythmics, e conta ainda com a participação do guitarrista Jonny Greenwood (Radiohead) em *Hiroshima*, além de uma parceria de Ferry com Brian Eno, em *I Thought*. Ferry foi o vocalista da banda Roxy Music, que fundou junto com o baixista Graham Simpson em 1970. O grupo aliava o rock progressivo ao visual *glitter*, dando destaque para os sintetizadores de Eno, e tornou-se uma das principais influências do movimento new wave dos anos 80. Em 1973, Ferry iniciou sua carreira solo com o álbum *These Foolish Things*, em que interpretava canções dos Beatles, Rolling Stones e Bob Dylan, sendo que este último retorna em *Frantic* por meio de covers de Ferry para canções como *It's All Over Now* e *Baby Blue*. Sua banda de apoio, que estará no Brasil, traz o renomado guitarrista Chris Spedding, músico experimentado que já colaborou com seus dedilhados para o brilho de músicos como Elton John e Tom Waits. Também estará presente um ex-colega do Roxy Music, o baterista Paul Thompson. Este disco que Ferry vem divulgar tem um quê de retorno às origens, já que repetem algumas sonoridades roqueiras próprias do Roxy. Nada, porém, que arranhe sua sólida fama de cantor romântico e sofisticado, mesmo porque o show que os brasileiros assistirão virá, muito provavelmente, mesclado com seus antigos sucessos. – MARCO FRENETTE

Acima, o cantor inglês Bryan Ferry: romantismo com acento roqueiro

Apoteose radical

Relançado volume de análise crítica da música do século 20 com base na variação das concepções harmônicas

Acima, a capa do livro de Flo Menezes: revisão dos arquétipos harmônicos

A modesta estante de livros sérios sobre música publicados no Brasil acaba de ser enriquecida com o relançamento de *Apoteose de Schoenberg* (Ateliê Editorial), do compositor Flo Menezes. Trata-se de uma segunda edição, cuidadosamente corrigida e ampliada, de uma obra concebida quando o autor tinha apenas 24 anos, em 1986. O título – paráfrase de um trabalho de Henri Pousseur – remete ao que Flo Menezes chama de "arquétipos harmônicos", ou seja, concepções harmônicas "culturalmente já guardadas na memória auditiva ocidental", com ênfase na produção do século 20. Para tanto, o autor analisa a corrosão (Schubert, Brahms) e o colapso (Wagner, Liszt) do sistema tonal; a Segunda Escola de Viena (o guru Schoenberg e seus principais discípulos: Berg e Webern); a opção estético-ideológica de Béla Bartók; a obra de seu orientador acadêmico Henri Pousseur, os universos harmônicos de Messiaen, Boulez, Klaus Huber e Brian Ferneyhough e, num salto milenar, a harmonia na Grécia antiga. Não se pode deixar de pensar em outro livro só recentemente publicado no Brasil: *Harmonia*, do próprio Arnold Schoenberg, cuja edição brasileira, não por acaso, foi apresentada pelo próprio Flo Menezes. Assumidamente radical, Flo Menezes é figura central na música erudita contemporânea brasileira, especialmente no campo da produção eletroacústica. É dele o Manifesto Maximalista, a favor de uma música que pretende ser o oposto da repetitiva música minimalista.

Pode-se discordar de algumas afirmações do livro, como a de que a permanência do sistema tonal é "proveniente do massacre ideológico pelas classes dominantes do mundo" ou que "a música popularesca seria nada mais nada menos que [toda?] a música "popular" brasileira (MPB) de mercado" (São afirmações que retomam uma tradição de ao menos parte do Departamento de Música da ECA-USP, em que Menezes se graduou). Ainda assim, trata-se de um livro de alta densidade de informação, fruto do talento e da seriedade de seu (então) jovem autor. – IRINEU GUERRINI JR.

FOTO DIVULGAÇÃO

POR CARLOS RENNÓ

ENTRE O INTELECTO E OS QUADRIS

Em álbum inspirado na música popular brasileira, o italiano Aldo Brizzi subverte técnicas composicionais do gênero com base em seu repertório erudito

Com uma sólida carreira dedicada à música erudita de vanguarda, o maestro e compositor italiano Aldo Brizzi distingue-se de seus colegas pelo uso sem preconceitos das músicas popular e folclórica de países não-europeus. É justamente o que faz em seu recente *Brizzi do Brasil* (Eldorado), em que os principais participantes (Gilberto Gil, Zeca Baleiro e Margareth Menezes, entre tantos outros) são chamados a atuar em terrenos sonoros nos quais normalmente nem se imagina encontrá-los. O resultado é estimulante, por lançar no ambiente da música brasileira atual um ar renovador de contemporaneidade.

Polirritmias e eletrônica, utilizadas com critérios eruditos, balizam a obra, na qual linguagens díspares se intercomunicam de modo francamente não-ortodoxo. Nela, música de concerto e de mercado estabelecem um diálogo correspondente ao que se dá entre mente e corpo, quebrando a polarização apontada por José Wisnik entre "a música que convida à 'dança do intelecto' e a música que se limita à 'dança hipnótica dos quadris'".

Essa região limítrofe define o espaço da surpresa causada pela estranha beleza das peças de Brizzi, a exigir uma atenção especial, sobretudo da escuta acostumada apenas ao popular. Seu disco apresenta um conjunto impactante de canções um pouco mais difíceis de absorção por um público maior; nem por isso sua graça deixa de ser identificável – às vezes, até facilmente, por conta de sua estrutura ou da instrumentação empregada, que se aproximam do repertório de massa. É o caso de *Toi*, um reggae de temática erótica cantado por Carlinhos Brown. A Bahia, aliás, onde Brizzi mora parte do ano, aparece bastante no CD, seja entre os intérpretes, seja entre os instrumentistas e conjuntos, com destaque para o bloco Olodum.

Num disco de criação em estúdio (não tendo os participantes, nem os que dividem uma mesma faixa, se encontrado durante as gravações), seu trabalho de composição se deu na edição e no tratamento dos elementos sonoros. Sem medo de ousar, altera as expectativas de ritmo e timbre, perturba a regularidade sonora e instaura confrontos imprevisíveis entre as partes de cada música. Seções vocais ou rítmicas irrompem inesperadamente e se interrompem, como em *Cat's* e em *Velada ou Revelada*, ambas na voz encantadora da baiana Virgínia Rodrigues, a segunda em dueto com o português Nuno Guerreiro. Nessa, uma das mais lindas faixas do CD, as duas vozes ecoam em um espaço tridimensional com reverberações e colorações diversas, com a percussão do Olodum aparecendo e desaparecendo na paisagem sonora.

Outra pérola dentre as peças é *Ão*, musicalização de um dos mais significativos poemas da produção recente de Augusto de Campos. A linha melódica – à qual se justapõem as palavras cantadas por Caetano Veloso – é acompanhada por um piano com acordes em sucessões simples, um pouco à la Satie, de sons eletrônicos (a enfatizar as dissonâncias dos acordes) e de baixo elétrico. Em outra parte, o poeta recita seus, digamos, não-versos, sobre dois acordes de bossa nova ao violão. Numa "letra" que alude a "Tom" e a "João", avulta o isomorfismo verbo-musical fixado por Brizzi, visando a dar a máxima relevância musical à poesia de Augusto.

À poesia, aliás, é reservado um espaço privilegiado. Metade das 12 faixas são co-assinadas por poetas: além de Augusto, Arnaldo Antunes (presente na inspirada *Abraça o Meu Abraço*) e o mexicano Francisco Serrano. Este é o autor de quatro poemas musicados por Brizzi, um deles, da já citada *Velada...*, versando sobre a própria poesia, em relação com a música. Um outro, na faixa *Down, Down, Down*, ressalta a participação de Tom Zé, artista brasileiro que, pelo caráter experimental de seu trabalho, não poderia ficar ausente desse disco belo e regenerador.

Aldo Brizzi e a capa de seu CD dedicado ao Brasil: MPB renovada com simbiose entre a música de concerto e a popular

FOTO DIVULGAÇÃO

A MÚSICA DE FEVEREIRO NA SELEÇÃO DE BRAVO!

EDIÇÃO DE MAURO TRINDADE

ARTISTA	O barítono Peter Mattei, as sopranos Sondra Radvanovsky e **Melanie Diener** (*foto*) e os baixos Ferruccio Furlanetto e Kurt Moll. Coro e Orquestra do Metropolitan Opera House. Regência de Sylvain Cambreling.	O ascendente tenor Marcelo Alvárez, a soprano **Cristina Gallardo-Domas** (*foto*) e o barítono Roberto Sèrvile. Coro e Orquestra do Teatro Scala de Milão. Regência e direção cênica de Franco Zeffirelli.	O barítono americano **Thomas Hampson** (*foto*) e o Emerson String Quartet, formado por Eugene Drucker e Philip Setzer (violinos), Lawrence Dutton (viola) e David Finckel (cello). Pianista a ser anunciado.	A Orquestra Sinfônica de Viena, sob a regência do maestro e compositor polonês **Krzysztof Penderecki** (*foto*).	O trompetista **Wynton Marsalis** (*foto*), o saxofonista Branford Marsalis, o trombonista Delfeayo Marsalis, o baterista Jason Marsalis e o patriarca da família, o pianista Ellis Marsalis.
PROGRAMA	*Don Giovanni*, considerada por grande parte da crítica internacional como a ópera perfeita, a melhor combinação já conseguida de cena e música.	*La Bohème*, ópera de Puccini, que narra o amor entre o poeta Rodolfo e a vendedora de flores Lucia, a quem todos chamam de Mimi.	*Quarteto nº 1 Da Minha Vida*, de Smetana, *Dover Beach*, de Barber, *A Morte e a Donzela*, de Schubert, e *Lieder* do mesmo compositor.	Abertura *Beherrscher der Geister*, de Weber, *Sinfonia nº 5*, de Shostakovich, e *Sinfonia nº 5*, de Penderecki.	*Ellis Marsalis and Sons*, concerto do pianista veterano com seus filhos durante o Ottawa Jazz Festival.
ONDE E QUANDO	Metropolitan Opera House — Lincoln Center, entre as ruas West 62nd and 65th e as avenidas Columbus e Amsterdam, Nova York, EUA, tel. 00++/1/212-362-6000. Dias 4 e 8, às 20h. Dia 15, às 13h30. US$ 25 a US$ 280.	Teatro degli Arcimboldi — via Inovazione, s/nº, Milão, Itália, tel. 00++/3902/7200-3744. Dias 1, 2, 6, 11, 14, 20 e 22, às 20h. Dia 9, às 15h. De 120 a 155 euros.	Carnegie Hall — Seventh Avenue, 881, Nova York, EUA, tel. 00++/1/212/247-7800. Dia 8, às 19h30. De US$ 24 a US$ 79.	Grande Sala do Musikverein — Bösendorferstrasse, 12, A-1010, Viena, Áustria, tel 0++/431/505-8190. Dia 12, às 19h30. De 16 a 42 euros.	Centre National des Arts — rue Elgin, 53, Ottawa, Canadá, tel. 00++/1613/947-7000. Dia 23, às 20h. De 65 a 79 dólares canadenses.
POR QUE IR	Poucos personagens possuem a dimensão de Don Giovanni, capaz de burlar todas as proibições e seguir sua trajetória com extrema coerência.	Baseada nos textos do escritor Henry Murger, que narram as noites boêmias da Paris do século 19, a obra de Giacomo Puccini e os libretistas Giuseppe Giacosa e Luigi Illica mantém o ambiente de miséria mitigado pelo sonho.	Pela apresentação consecutiva de um dos cantores mais elogiados de sua geração e de um quarteto de cordas com cerca de três décadas de convivência musical.	Desde que surgiu para o público internacional, na década de 60, Penderecki é considerado um dos mais intensos e expressivos compositores contemporâneos, marcado pela dor e espiritualidade.	O talento de cada um dos Marsalis é mais do que conhecido, mas não é sempre que se pode ver e ouvir toda a família de músicos reunida em torno do grande artista e educador que é Ellis Marsalis.
PRESTE ATENÇÃO	Na machista e divertidíssima ária *Il Catalogo È Questo*, que enumera as amantes de Don Giovanni: 640 na Itália, 231 na Alemanha, 100 na França, 91 na Turquia e, na Espanha, 1.003.	Na direção do brilhante e transbordante Franco Zeffirelli, um diretor de teatro e de cinema que já fez um pouco de tudo, desde históricas montagens de ópera até dirigir um impossível *Hamlet* com Mel Gibson.	Na beleza tranqüila do poema *A Morte e a Donzela*, cantada por Hampson, cuja melodia reaparece no segundo movimento do quarteto com o mesmo nome.	Na tensão do *Moderato* da *Sinfonia nº 5*, de Shostakovich, escrita durante os expurgos stalinistas, num dos momentos mais angustiantes da vida do músico.	No emocionante show de amizade e competência que Branford e Wynton dão em *Caim e Abel*, de Ornette Coleman.
O QUE OUVIR	*Don Giovanni* (Deutsche Grammophon), com Samuel Ramey e Anna Tomova. Coro da Ópera de Berlim e Orquestra Filarmônica de Berlim. Regência de Herbert von Karajan.	*La Bohème* (RCA), com Plácido Domingo e Montserrat Caballé. Orquestra Filarmônica de Londres. Regência de Georg Solti.	*Schubert* (Deutsche Grammophon), caixa de três CDs com o Emerson String Quartet e a participação especial de Mstislav Rostropovich.	*Sinfonia nº 5 em Ré Menor, Op. 47* (EMI), de Shostakovich, com a Orquestra Sinfônica da Rádio e Televisão Russa e regência do próprio autor.	*The Marsalis Family: A Jazz Celebration* (Rounder), com a participação especial de Harry Connick Jr.

FOTOS DIVULGAÇÃO

ARTISTA	Os músicos e cantores Mc Spex, Dr Das, Rocky, Sun j, Aktarvata, Chandrasonic, Cyber e Pandit g, que formam o **Asian Dub Foundation** (*foto*).	O guitarrista **Carlos Santana** (*foto*) e sua banda, composta por Chester Thompson (teclados), Benny Rietveld (baixo), Raul Rekow (congas), Karl Perazzo e Dennis Chambers (percussão), Andy Vargas e Tony Lindsay (vocais).	Os cantores e compositores **Xangô da Mangueira** (*foto*), Jorge Presença, Casquinha, Milanês, Arlindo Cruz e **Nei Lopes** (*foto*) e as cantoras Ivone Lara, Tia Surica, Cristina Buarque e Márcia Tavares.	Os compositores e cantores **Paulinho da Viola** (*foto*) e Eduardo Gudim, acompanhados de Luciana Alves (voz), Lito Robledo (baixo), Ronen Altman (bandolim) e Jorginho Cebion (percussão).	O grupo Cordel do Fogo Encantado, formado por **Lirinha** (*foto*) (pandeiro e voz), Clayton Barros (violão e voz), Emerson Calado (percussão e voz), Rafa Almeida (percussão e voz) e Nêgo Henrique (percussão e voz).
PROGRAMA	*Assassin*, *Naxalite*, *The Judgement*, *Collective Mode*, *New Way, New Life*, *Rebel Warrior* e as músicas do novo disco *Enemy of Enemy*, lançado este mês.	*Smooth*, *Dame Tu Amor*, *Black Magic Woman*, *The Game of Love*, *Oye Como Va*, *Soul Sacrifice* e *Europa*, entre outras músicas.	*Partido Alto: Samba de Fato*, painel sobre a arte do improviso de versos na música brasileira, uma tradição baiana, mineira e carioca que possui parentescos com o cacuriá de Mato Grosso, os pajadores do Rio Grande do Sul e os repentistas nordestinos.	Rio-São Paulo, que apresenta as afinidades, diferenças e peculiaridades da música e dos tipos de composição entre os dois Estados.	*O Palhaço do Circo sem Futuro*, show de lançamento do segundo CD da banda, e as músicas *Chover (ou Invocação para um Dia Líquido)*, *Os Oim do Meu Amor*, *Ai se Sesse* e *Poeira (ou Tambores do Vento que Vem)*, do disco anterior.
ONDE E QUANDO	The Zodiac — Cowley Road, 190, Oxford, Inglaterra, tel. 00++/441865/420-042. Dia 19, às 19h30. Preços a definir.	Kiefer UNO Lakefront Arena — Franklin Avenue, 6801, Nova Orleans, EUA, tel. 00++/1/504/280-7171. Dia 19, às 19h. De US$ 36 a US$ 46.	Centro Cultural Banco do Brasil — rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020. Dias 4, 8, 11, 18 e 25, às 12h30 e 18h30. R$ 6.	Sesc Vila Mariana — rua Pelotas, 141, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5080-3000. Dia 1º, às 21h. Dia 2, às 18h. R$ 10 a R$ 25.	Sesc Pompéia — rua Clélia, 93, Pompéia, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3871-7700. Dia 1º, às 21h. R$ 10 a R$ 20.
POR QUE IR	Com guitarras inspiradas no som de cítaras, e uma forte batida sob textos que falam da segregação racial, o Asian Dub Foundation se firmou rapidamente como uma das mais originais e antiglobalizadas bandas dos últimos tempos.	Depois do grande e merecido sucesso de *Supernatural*, seu álbum anterior, Carlos Santana retorna com este espetáculo baseado em *Shaman*, seu novo disco, que já vendeu mais de quatro milhões de cópias em todo o mundo.	É uma rara chance de conhecer as raízes do samba e suas distinções, como o samba-de-roda baiano, o jongo, o samba-raiado e a chula, que remetem às origens negras e rurais do samba.	A tradição do bom samba paulista passou a contar com Eduardo Gudim no final dos anos 70, enquanto o carioca Paulinho da Viola permanece, aos 60 anos, no auge da criação.	Vindo de Arcoverde, a 250 quilômetros de Recife, o Cordel impressiona pela força percussiva de sua música e por suas letras de versos toscos e carregados de regionalismos.
PRESTE ATENÇÃO	Nas letras politizadas do ADF, especialmente em *Free Satpal Ram*, do disco *Rafi's Revenge*, que exige a liberdade de um paquistanês que matou em legítima defesa um skinhead.	Na maneira original como Santana une o som de sua inconfundível guitarra com os ritmos mais variados, especialmente na batida africana de *Adouma*.	Do alto de seus 82 anos, Dona Ivone Lara promete apresentar algumas danças do repertório do partido alto, entre elas, o miudinho, o corta-jaca e o amolador.	Nas sofisticadas harmonias que conferem aos sambas de Paulinho da Viola características muito particulares, especialmente no clássico *Sinal Fechado*.	Na poesia de cantadores populares utilizada pelo grupo, além de emboladas, cocos e reisados, especialmente o *Foguete de Reis (ou A Guerra)*.
O QUE OUVIR	*Community Music* (WEA), com o Asian Dub Foundation.	*Shaman* (Arista), com Carlos Santana e as participações especiais de Dido, Seal, de Chad Kroeger e do tenor Plácido Domingo.	O *Partido Alto Nota 10* (Cid), de Aniceto, cujos versos foram feitos durante a gravação. Com a participação de Martinho da Vila.	*Bebadosamba* (BMG), um dos melhores discos de Paulinho da Viola, com suas composições com os parceiros Elton Medeiros, Sergio Natureza e Ferreira Gullar.	*Cordel do Fogo Encantado* (Rec Beat Discos), com a banda pernambucana.

O escritor em 1945: catalisador literário de um tempo riquíssimo, e, ao mesmo tempo, um mistificador

FOTO AP

Tentei escrever o PARAÍSO

Não se mova
Deixe falar o vento
esse é o paraíso.

Deixe os Deuses perdoarem
o que eu fiz
Deixe aqueles que eu amo tentarem perdoar
o que eu fiz.

(*Canto CXX*, que encerra a obra)

AS MÁSCARAS DE EZRA POUND

Reeditada no Brasil *Os Cantos*, a monumental obra de um gênio contraditório, mas decisivo para a poesia do século 20

Por Alexei Bueno

Quando foi publicada em 1986, pela Editora Nova Fronteira, a tradução integral de *Os Cantos* do norte-americano Ezra Pound (1885-1972) por José Lino Grünewald, que agora é reeditada, já surgia com uma justa aura de marco na história da tradução poética em nossa língua. Pelo gigantismo da empreitada, pelas infinitas dificuldades de um texto pletoricamente referencial — como talvez nenhum outro na história da literatura –, pelo seu constante plurilingüismo, entre tantos outros fatores, a tradução confirmava o papel de primeiro plano do Brasil na revalorização internacional do poeta nascido em Idaho, iniciada por aqui ainda nos anos 50, depois das terríveis vicissitudes biográficas que se amalgamaram de forma inextricável com a sua obra.

De fato, como se sabe, houve um primeiro e um segundo Pound, e talvez muitos mais. O primeiro, emigrado do seu berço atrasado para o coração da Europa culta, transformou-se num dos maiores catalisadores literários de um período riquíssimo. T. S. Eliot, W. B. Yeats, James Joyce, Wyndham Lewis, Ernest Hemingway, entre outros, foram dos nomes que se beneficiaram de maneira definitiva ou acessória da sua atividade crítica e de promotor cultural. Desde essa época, no entanto, um grande sentido publicitário, mistificatório e mesmo mitômano já era perceptível na atividade de Pound, como quando, aos 28 anos, no *Philadelphia Press*, afirmou, num artigo anônimo, ser "considerado na Inglaterra um dos maiores poetas do mundo".

Autor dos poemas e das brilhantes traduções de *Personae*, dá início nesse período a uma prática que teria enorme repercussão no conceito de obra literária no século 20, especialmente no Brasil: a da apropriação ou substituição pura e simples da obra própria pela "recriação" da alheia, seja pelas traduções "criadoras", pela "atualização" de peças de teatro ou de óperas, pela "reinterpretação" das obras plásticas, etc. Essas práticas estéticas, típicas dos alexandrinismos e das perfeitas decadências, tiveram em

Com *Usura*

"Com usura homem algum terá casa de boa pedra
cada bloco talhado em polidez
e bem ajustado
para que o esboço envolva suas faces,
com usura
homem algum terá paraíso pintado na parede de sua igreja
harpes et luz
ou onde a virgem receba a mensagem
e um halo projeta-se do inciso,
com usura
homem algum vê Gonzaga seus herdeiros e concubinas
pintura alguma é feita pra ficar
nem pra com ela conviver
só é feita a fim de vender
e vender depressa
com usura, pecado contra a natureza,
sempre teu pão será rançosas códeas
sempre teu pão será de papel seco
sem trigo da montanha, sem farinha forte
com usura uma linha cresce turva
com usura não há clara demarcação
e homem algum encontra sua casa.
(...)
Usura oxida o cinzel
Ela enferruja o ofício e o artesão
Ela corrói o fio no tear
Ninguém aprende a tecer ouro em seu modelo;
O azul é necrosado pela usura;
não se borda o carmesim
A esmeralda não acha o seu Memling
A usura mata o filho nas entranhas
Impede o jovem de fazer a corte
Levou paralisia ao leito, deita-se
entre a jovem noiva e seu noivo
CONTRA NATURAM
Trouxeram meretrizes para Elêusis
Cadáveres dispostos no banquete
às ordens de usura.

(*Canto XLV*, trecho)

Ezra Pound um dos seus principais promotores internacionais.

O segundo Pound, *grosso modo*, começa a surgir nos anos de 1930, e prosseguirá, em diversos estágios, até a sua morte. Muitos dos seus maiores admiradores tentaram diminuir ou mesmo negar a doença mental que se abateu sobre ele na proximidade do seu cinqüentenário, querendo atribuir tudo à "perseguição ianque", aos antifascistas, etc., o que é fechar os olhos, da maneira mais infantil, aos incontáveis, e insuspeitos depoimentos de sua mulher, de sua filha e de vários de seus melhores amigos, além, obviamente, dos psiquiatras. O fato de um artista ter sofrido de uma doença mental não tem o menor interesse na análise estética de sua obra, assim como as suas posições políticas. Ninguém julgará estar diminuindo nomes como os de Torquato Tasso, William Blake, Van Gogh ou Antonin Artaud pelo fato de pura e simplesmente reconhecer que estiveram loucos, assim como ninguém atira pura e simplesmente ao lixo as obras de Drieu La Rochelle ou de Ferdinand Céline por terem colaborado com os nazistas durante a ocupação na França.

Uma vez feita essa importante ressalva, o fato é que um estado crescentemente paranóide, com delírio sistematizado e mania de perseguição, foi tomando conta do comportamento de Pound pouco antes do início da década de 40. Sua adesão ao fascismo, por outro lado, é um típico desvio de um sentimento antiburguês, um ódio à plutocracia, que levou não poucos verdadeiros humanistas ao fascismo, e incontáveis outros para a esquerda. Em relação ao liberalismo, à apoteose do mercado, os extremos se tocam, e os que acreditam na possibilidade da ação do pensamento na história estão certamente mais próximos desses extremos do que do centro.

O resto é tragicamente conhecido. Após centenas de transmissões radiofônicas vociferando ferozmente contra os Aliados e os judeus, após ter comparado Hitler a Joana d'Arc, foi preso pelos soldados americanos, preso e processado por traição. Acabou sendo impronunciado por doença mental e confinado 13 anos em um hospital psiquiátrico, até a libertação em 1958. Como disse certa vez o crítico Otto Maria Carpeaux, a última máscara de Pound foi a do mártir. Ao ser recebido de volta na Itália, faz a saudação fascista, volta a trabalhar em *Os Cantos*, seu imenso *work in progress*, até entrar pouco a pouco no silêncio de uma profunda depressão, morrendo em 1972.

Os Cantos levaram cerca de meio século sendo escritos, e ficaram inacabados, como tudo parecia indicar. As obras de tão longa gênese geralmente se ressentem de problemas estruturais, e se isso é perceptível mesmo no *Fausto*, de Goethe, é óbvio no grande poema de Pound. Sendo talvez o poema mais ambiciosamente concebido do século 20, com exceção talvez apenas de *A Odisséia*, de Nikos Kazantzákis, pode-se dizer que a sua concepção supera a sua realização, em todos os níveis. Epopéia histórica, lírica, ética, didática, *Os Cantos* são constituídos por uma série de núcleos, que voltam em tempos irregulares, como as vozes em uma estrutura polifônica ou os temas na sonata-forma. Há um texto célebre de Paul Valéry sobre o Simbolismo em que ele descreve a frustração dos poetas perante a impossibilidade, na poesia, da simultaneidade que existe na música. Se analisarmos detidamente, podemos ver que essa simultaneidade existe em todas as artes, mesmo nas que não são artes de tempo, e bem claramente na poesia, no qual o elemento conceitual, o sonoro e o visual funcionam concomitantemente.

Mas essa errônea sensação de impotência foi uma das matrizes da poesia moderna, o que é muito perceptível na estrutura do poema de Ezra Pound. Há nele uma série de núcleos – gregos,

FOTOS CORBIS/STOCK PHOTOS

"(...) Buchanan, a sombra de uma sombra,
Scott, daguerreótipo de uma aparência
O Sr. Dan Webster parlapateando, o nariz de Tyler
atravessando a muralha

Canos de armas, nogueira negra...

"CITY
DE
ARRARAT
FUNDADA POR
MORDECAI NOAH"

Estas palavras eu li numa pirâmide, escritas
em inglês e hebraico.
A procissão dos bombeiros à luz de archotes,
Procissão de bombeiros à luz de archotes,
A ciência como um princípio de ação política

Procissão de bombeiros à luz de archotes!
Proporcionada aos habitantes livres (21 de dezembro de 43)
Eletromagnético (Morse)

Constam proposito...
Justum et Tenacem"

(*Canto XXXIV*, trecho)

Pound em Veneza, na Itália, em 1964, já depois de deixar o hospital psiquiátrico: saudação fascista na chegada

"A enorme tragédia do sonho nos ombros curvados do
campônio.
Manes! Manes foi curtido e empalhado
Assim Ben e la Clara *a Milano*
pelos calcanhares em Milão
Que os vermes houvessem comido o novilho morto
DIGONOS, Διγονος, mas a dupla crucificada
onde, na história, se encontrará?
no entanto, diga isso a Possum: um estrépito, não um lamento,
com um estrépito, não com um lamento,
Para construir a cidade de Dioce cujos terraços têm cor de
estrelas. (...)"

(*Canto LXXIV*, trecho)

Em Veneza, em 1964: ainda trabalhando em sua maior obra, até entrar pouco a pouco no silêncio de uma profunda depressão

provençais, chineses, renascentistas, do século 19, da história norte-americana – que retornam e se confundem. Há temas subjacentes, igualmente, como a questão da "usura", cerne do pensamento econômico de Pound (e cada vez mais atual entre nós), ou a questão, próxima a esta, do bom ou do mau governo. Se alguma obra de arte nos recorda estruturalmente *Os Cantos*, é *Intolerância* (1916), o genial filme de D. W. Griffith (outro americano provinciano), em que quatro histórias de quatro épocas – a queda de Babilônia, a Paixão de Cristo, o Massacre da Noite de São Bartolomeu e um drama proletário moderno – vão se sucedendo em ritmo crescente, ilustrando o tema único da intolerância, até uma utopia final e vertiginosa. Mas se o filme é de uma estrutura irretocável e de uma clareza cristalina, o mesmo não se pode dizer do grande poema de Pound.

De início, uma questão se impõe: até que ponto as milhares e milhares de citações, o multilingüismo escandaloso, que mistura latim, chinês, grego, francês, italiano, hieróglifos, partituras, etc., a insuportável pedanteria erudita, as incontáveis referências às épocas e civilizações mais díspares, o festival de abreviaturas tão do gosto anglo-saxão e tão detestáveis para nós latinos, permitem que alguma poesia se levante dessa mistura monstruosa, enquanto um todo? Se um canto como o XLV, o célebre canto da usura, que aliás é retomado no canto LI, nos parece um dos mais admiráveis e agudos poemas do século 20, quanto *bric-à-brac* de permeio, quanto prosaísmo indefensável, quantas gigantescas digressões sobre questões bancárias ou decretos chineses em meio a tudo isso! A concepção dos *Cantos* é genial, certos cantos e partes de cantos antológicos ou magistrais, mas quanto ao poema como um todo, aí reside a questão indefensável.

Duas maneiras haveria, na verdade, para se enfrentar a obra. A primeira, lê-la com a atenção mais erudita, o que exigiria uma biblioteca de livros exegéticos e uma paciência infinita. A outra, lê-la ao léu do texto, compreendendo o compreensível, sentindo ou tentando sentir a sensação causada pelas referências incompreensíveis. A última hipótese talvez seja a melhor, pois ao menos não destruiria a fruição simultânea sem a qual nenhuma arte pode funcionar, e permitiria que se achasse ainda muito ouro no fundo da bateia. A aventura é interessante, e quanto ao meio decide o leitor. O curioso, nesta questão de citações e referências, é a invariável má vontade de Pound em relação ao inglês John Milton exatamente por esse motivo, embora nesse ponto o autor do *Paraíso Perdido* tenha sido dramaticamente superado pelo seu colega americano. Já no fim da vida, corroído por dúvidas quanto à validade de sua maior obra, afirmou Pound em uma entrevista: "É uma mixórdia. Eu sabia muito pouco a respeito de muitas coisas. Pegava isto e aquilo que me interessava, e depois jogava tudo misturado num saco, Mas não é assim que se faz uma obra de arte".

Na verdade, como disse Hemingway em forma negativa, não há poeta do século 20 que não tenha recebido a influência de Ezra Pound, quando não pelo poeta, pelo crítico tão contundente, tantas vezes mal compreendido e mal-usado, e tantas vezes excessivamente redutor. Muitas de suas categorias críticas, encontradas nos seus muitos ensaios ou no *ABC da Literatura* são hoje quase moeda corrente. Pioneiro nessa divulgação entre nós, junto com os concretistas paulistas, foi Mário Faustino, que não deixou de encarar, com um bovarismo algo infantil, o papel de Ezra Pound tropical em alguns dos seus textos depois reunidos no livro *Poesia-experiência*. Até o artigo de Pound sobre Camões – indefensável para quem leia português ou conheça Camões – foi muito bem recebido no Brasil. Nele, entre outras coisas duvidosas, Camões é caracterizado como "um homem que tem entusiasmo suficiente para escrever uma epopéia em dez livros sem se deter uma só vez para qualquer tipo de reflexão filosófica". Não se conhece afirmação mais cretina já feita sobre o autor de *Os Lusíadas*. Mas Ezra Pound, como Nietzsche, figura imensa e contraditória, é dessas que servem para defender qualquer posição, mesmo as mais antagônicas. Tendo afirmado que a poesia decai sempre que se afasta da música, serviu como um dos pilares de um movimento de índole radicalmente plástica como o Concretismo – nisso aliás, e em tantas outras coisas, um fiel herdeiro do Parnasianismo.

Mas o que nos interessa aqui, afinal de contas, é o retorno de *Os Cantos*, após uma longa ausência. Além da sábia decisão editorial, é mais uma oportunidade de reaproximação da rica figura intelectual de José Lino Grünewald, poeta, tradutor, ensaísta, crítico de cinema de visão pioneira, grande conhecedor do tango e da música da nossa fabulosa Velha Guarda. Não poderiam vir para a nossa língua por mãos mais competentes essas centenas de páginas desiguais, mas fascinantes, que sintetizam uma das grandes aventuras poéticas e humanas do nosso recém-extinto século 20.

O Que e Quanto

Os Cantos, **de Ezra Pound, tradução de José Lino Grünewald. Nova Fronteira, 840 págs., R$ 59**

ENTRE RIMBAUD E MAIO DE 68

Relançado no Brasil *Aden, Arábia*, de Paul Nizan, relato dos anos 30 que se tornou um clássico da rebeldia juvenil e da contracultura dos anos 60

Por Almir de Freitas

Em suas *Memórias*, Raymond Aron lembra da época em que Paul Nizan (1905-1940), então um brilhante estudante da École Normale de Paris, deixou a França por um ano para ser preceptor do filho de um empresário britânico em Aden, um exótico entreposto comercial na Arábia. O ano era 1925, e Nizan recorreu a opiniões de colegas mais velhos antes de aceitar o convite. Apesar das consultas, acredita Aron, a decisão já estava tomada. "Se perguntardes ao pai de família o que deveis fazer", dizia Nizan, repetindo com ironia as palavras de Georges Duhamel, "eu vos direi: terminai primeiro os estudos. Mas se vos dirigirdes ao homem, ele responderá: parti, meu rapaz, descobri o mundo. Ali aprendereis mais que em todos os livros." O que quer que significasse "o homem", o fato é que o rapaz, tão acostumado aos livros, partiu. O relato dessa experiência, publicado em 1932 sob o título de *Aden, Arábia*, livro que agora está sendo relançado no Brasil, tornou-se uma espécie de clássico marginal dessa geração de intelectuais e, até por isso mesmo, uma das obras mais caras à contracultura dos anos 60 e 70.

Em sua época, contudo, as coisas foram mais difíceis. Na primeira metade de um século duro, dividido entre a urgência de ideologias extremas e de vanguardas artísticas, esse normalista oriundo de família de classe média recriava a seu modo a mística de Arthur Rimbaud, o jovem poeta que, no século 19, trocara a civilização européia e toda a sua sabedoria e ilustração pelo tráfico de armas na África. "Eu tinha 20 anos, não me venham dizer que é a mais bela idade da vida", escreveu Nizan na abertura de seu livro. A sentença tem servido como divisa da obra desse escritor que hoje anda (de novo) um pouco fora de moda. Ancorado aparentemente nesse passadismo algo romântico de matiz antiburguesa, *Aden, Arábia* caiu inicialmente num longo ostracismo, rejeitado e condenado pelos cardeais do Partido Comunista Francês, com quem Nizan rompeu em 1939, após a assinatura do pacto de não-agressão entre Hitler e Stálin.

E foram justamente esses mesmos elementos que mais tarde transformaram o livro — na sua mistura de testemunho pessoal, ensaio filosófico e literatura — numa das referências da rebeldia juvenil que, na

Confronto entre estudantes e a polícia nas ruas de Paris: vivendo a utopia da revolução do indivíduo

FOTO CORBIS/STOCK PHOTOS

Vista de Aden: além do esplendor da paisagem estão os sentidos de fuga e libertação. Na página oposta, Paul Nizan em foto de 1935

sua utopia existencial e política, pudesse conciliar a revolução social com a do indivíduo. O lema "transformar o mundo, mudar a vida", dos estudantes rebelados em Maio de 1968 em Paris, não poderia encontrar precedente melhor. Muito além da concepção estética e política adotada pelo comunismo linha-dura da Segunda Guerra Mundial, foi a época em que se acreditou que a subversão da velha educação e dos velhos valores podia "arrebentar as portas do céu", e a tensão entre a educação livresca e a "da vida", que tanto dividia Nizan, reencontrou então sua arena privilegiada. À aura arquetípica do artista que renuncia ao mundo, somava-se a do marxista engajado, mas puro.

Houve os que tomaram ao pé da letra essa aventura de um Rimbaud mais político, buscando a pura experiência sensorial como libertação pessoal e, quiçá, coletiva. Não é para menos. Em *Aden, Arábia*, as descrições são por vezes tão esplendorosas, que lembram as de um Marco Polo que se suponha perdido no passado: "De um profundo coração interior sobe o odor das peles grelhadas ao sol dos altos platôs abissínios, sobre o cascalho somali, neste país cujos nomes fariam trabalhar a imaginação de uma criança em uma escola primária. Berberah, Ogaden, Dunkali, Harrar, Modadiscio, Addis Abeba". Ou: "Sobre essa vida desabrocha o odor rançoso, amanteigado, apimentado, perfumado de incenso, de madeira aromática, esse odor magnífico, inesquecível do Oriente".

Mas *Aden, Arábia* não é só generosidade – como não era o mundo de então. Relato de uma viagem "à roda de si mesmo", o que está em jogo são os sentidos de fuga e libertação, do homem atraído pela, nas palavras do autor, "enorme criatura branca de Arthur Gordon Pym". No seu itinerário, o aventureiro não coleciona apenas paisagens e sensações exóticas, mas adquire a consciência de sua própria precariedade: "Os verdadeiros viajantes e os verdadeiros fugitivos são testemunhas derrisórias da fraqueza humana", escreve Nizan, falando primeiro de si mesmo.

Para o escritor político, a constatação é ainda mais dura, e a desmistificação geográfica, cultural e econômica é brutal. "Os habitantes de Aden, como os de Londres e de Paris – que são, de resto, plantas da mesma estufa onde a temperatura faz com que se desenvolvam –, aparecem, param, caminham, choram, desaparecem, são eclipsados sem rima e sem razão." O "sr. C.", escreve, o "falso homem de ação" que o havia levado a esse Oriente ilusório, ainda era um prisioneiro dos mercados e dos seus rígidos regulamentos, em que as grandezas são medidas pela quantidade de peles embarcadas, de negócios fechados, de crédito disponível. "É isto: se a gente foge, se a fuga é bem-sucedida no sentido em que os homens das cidades compreendem o sucesso, a gente se torna o sr. C. A gente vira o sr. C. por todo canto. É a última proposta que nos fazem. Mas renunciamos a ser homens."

Onde, então, a liberdade? Naturalmente, ela já estava na idéia da Revolução, com os múltiplos significados e armadilhas que ela encerrava. Comunista de primeira hora – antes mesmo que seus companheiros ilustres de geração –, Nizan também foi um dos primeiros a pagar o preço por não rezar pela cartilha dominante. Morto logo em seguida – em combate durante a *Blitzkrieg* nazista contra a França, em 1940 –, teve sua memória proscrita entre os camaradas, acusado de ser "espião". Não se pode saber que caminho teria trilhado. O que se sabe é que, entre a rejeição e a reabilitação, formou-se, como tantas vezes acontece, uma imagem de Paul Nizan que supera a do próprio escritor.

No prefácio escrito em 1960, quando *Aden, Arábia* começava a ser redescoberto, Jean-Paul Sartre, amigo de Nizan da época da École Normale, anotou: "Não encontraremos a liberdade perdida a não ser que a inventemos". Na época, Sartre tratava também de acertar lá suas contas, e não é improvável que tenha tomado a trajetória de Nizan como uma espécie de conto moral em que a morte, quase que providencialmente, livra o personagem de "sujar as mãos" – o que, obviamente, não deixa também de ser uma mistificação. Mas quem há de culpá-lo? Sexagenário em Maio de 1968, quando distribuía jornais maoístas em meio à conflagração, Sartre via no vigor daquele jovem imortalizado pela morte o canal de comunicação com os "novos" revolucionários. É como se Nizan pudesse falar uma língua que ele já não mais possuía, convocando todos ao inconformismo. "Agora, que os velhos se afastem, que deixem esse adolescente falar a seus irmãos", escreveu, repetindo em seguida a divisa dos 20 anos.

Durou o tanto que podia. Mesmo a "invenção" de 1968 teve a sua ressaca, com muitos de seus líderes ora assumindo o mais puro cinismo, ora adotando os expedientes da velha-guarda. Tantos anos depois, a questão permanece em aberto: onde se encontra a liberdade? Não foram poucos os que tentaram respondê-la, a começar pelo próprio Nizan. Entre a reflexão sobre a morte e a descrição da paisagem que, ainda que belíssima, esconde as mesmas prisões, ela não é mais que apenas esboçada em *Aden, Arábia*. Mas diz claramente onde *não está*: é um livro que não condescende com o auto-engano diante das aparências. O que é muito. Mesmo zombando dos conselhos de Duhamel, vivendo Rimbaud como farsa, Nizan levou até os cantos mais longínquos – e até o fim – o desejo de vislumbrar uma humanidade que investisse, com o vigor de uma juventude perpétua, contra a marcha indolente da história. ■

FOTOS KEYSTONE

O Que e Quanto

***Aden, Arábia*, de Paul Nizan. Prefácio de Jean-Paul Sartre. Tradução de Bernadette Lyra. Estação Liberdade. 160 págs., preço a definir**

Fabulosa patifaria

Obra-prima do humor involuntário, *O Novo Guia da Conversação em Portuguez e Inglez*, escrito no século 19 pelo português Pedro Carolino, ganha nova edição no país

Ao lado, o livro: elogios de Mark Twain; abaixo (à esq.), uma ilustração do volume

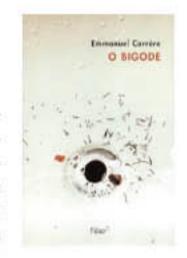
Se existe alguém que ache por demais improvável aquele famoso conto de Lima Barreto, *O Homem que Sabia Javanês*, é porque ainda não conhece a história e a obra do português Pedro Carolino, autor de *O Novo Guia da Conversação em Portuguez e Inglez* (Casa da Palavra, 208 págs., R$ 24). Se o primeiro fez fama e fortuna fingindo saber uma língua exótica, o segundo não se saiu mal na vida real com parcos conhecimentos de uma língua em que não era difícil ser desmascarado. Dele pouco se sabe, a não ser que, munido de uma cara-de-pau inacreditável e, supõe-se, de alguns livros e dicionários, produziu uma jóia da patifaria. Mais: tamanhas são as enormidades que traz que acabou tendo uma história de sucesso, com reedições em vários países e conquistando admiradores ilustres como Mark Twain, que, inclusive, assina um prefácio à edição norte-americana de 1883, que acompanha esta edição.

Involuntariamente engraçado, o livro, "offerecido à estudiosa mocidade portugueza e brasileira" em 1855, é um digno antecessor do humor de *The Cow Went To The Swamp*, em que Millôr Fernandes (esse sim um grande tradutor), verte literalmente expressões portuguesas para o inglês. Já Carolino traduz "carteiro" por "*cardmaker*" na seção *Vocabulario*, "Elle faz o diabo a quatro" por "*He do the devil at four*" em *Phrases Familiares*, "Vamos jantar" por "*Go to dine*" na parte reservada aos *Dialogos Familiares*, e, na impagável seção *Idiotismos e Proverbios*, "Come até mais não poder" por "*He eat untill to can't more*" – e aí voltamos a Millôr e a vaca que foi pro brejo.

Humor à parte, é visível que grande parte das barbaridades derivam do uso indiscriminado de galicismos, e é sabido que Carolino utilizou como modelo o então popular *Novo Guia da Conversação em Francez e Portuguez*, do estudioso José da Fonseca – que, a propósito, foi colocado inadvertidamente por ele como co-autor de seu guia. Má sorte do estudioso? Depende. Sobre o livro, Mark Twain escreveu, não sem uma certa dose de exagero: "Seu ridículo deliciosamente inconsciente e sua ingenuidade encantadora são, no seu estilo, tão supremos e inalcançáveis quanto a mais sublime obra de Shakespeare". O sr. Castelo criado por Lima Barreto não poderia, com seu javanês, imaginar tamanha distinção. – ALMIR DE FREITAS

Detalhe comprometedor

Em *O Bigode*, Emmanuel Carrère é apenas parcialmente bem-sucedido ao explorar o tradicional recurso em que o bizarro nasce do gesto insignificante

Pequenos gestos e detalhes que levam a situações bizarras têm sido explorados com razoável freqüência na literatura. Da criança embirrada que foge para sempre do convívio social no chão de *O Barão nas Árvores*, de Italo Calvino, à agudeza existencial de *O Estrangeiro*, de Albert Camus, em que o protagonista é enredado numa trama absurda por não ter chorado no enterro da mãe, o recurso tem se mostrado eficaz em propósitos e, sobretudo, em níveis diferentes. Muito abaixo nessa escala – o que, claro, não é demérito nenhum – está *O Bigode*, do francês Emmanuel Carrère (Rocco, 144 págs., R$ 24), no qual um homem, à toa, raspa seu imemorial bigode e mergulha num pesadelo quando todos lhe dizem com naturalidade que ele nunca teve um. Entre uma ponta e outra, sai-se da graça auto-indulgente com que se vê um sujeito comum, invisível na sua insignificância, para o terror da irrealidade e da identidade perdida. Os temas soam familiares, mas são difíceis de conciliar. Situado no meio do caminho entre a sátira de costumes e o thriller psicológico, Carrère é apenas parcialmente bem-sucedido no seu intento, e o crescendo de tensão que busca é muito pouco sutil. No conjunto, acaba sacrificando o que tem de melhor, vislumbrado em algumas passagens: uma escrita leve, fluida, que eventualmente diverte – o que não é pouca coisa. E talvez o leitor possa dar um destino melhor ao livro que seu autor, lendo-o como uma grande ironia. – AF

Acima, a capa da edição: no meio do caminho entre a sátira e o thriller psicológico

POR NELSON DE OLIVEIRA

TALENTO CONSERVADOR

Os contos de *O Último Sábado*, de Orlando Bastos, mostram que é possível fazer boa prosa além das disputas entre escolas literárias

A coletânea de contos *O Último Sábado*, do mineiro de 82 anos Orlando Bastos, traz doze contos que alguns considerarão tipicamente conservadores. São narrativas curtas, vazadas na objetividade e na elegância, de compleição realista e regionalista, todas – diferentemente do que Guimarães Rosa, Clarice Lispector e os modernistas sempre prescreveram – com começo, meio e fim, exatamente nesta ordem. Isso é bom? Isso é mau? A princípio nenhum dos dois, já que esses juízos traduzem apenas rivalidades entre escolas literárias, que opõem conservadores e transgressores. De qualquer maneira, entre a tradição e a ruptura, não há como discordar: *O Último Sábado* tem as raízes fincadas na primeira.

Contudo, é preciso ter em mente que o termo "conservadorismo" não apresenta aqui o valor negativo aplicado a ele pelas vanguardas políticas e artísticas. O adjetivo diz respeito, agora, apenas a alguém que assimilou as conquistas da tradição literária e decidiu zelar por elas, transmitindo-as às novas gerações. Bastos dá continuidade à tradição de Afonso Arinos e Monteiro Lobato, da trama muito bem definida, calcada no pitoresco, com desenlace forte, ora lírico, ora cômico, ora patético. Tradição que, ofuscada momentaneamente pelos filhos da revolução modernista, devagar volta a frutificar.

Boa parte das narrativas de *O Último Sábado* apresentam, com fino humor, as figuras miúdas da cidade de Bom Jesus da Serra e suas imediações: o escrivão Epaminondas, o sacristão Onofre, o fazendeiro Nhô Quim, o Cabo Anfrísio, o caixeiro-viajante Gumercindo... São tipos quase sem expressão, que ganham subitamente relevo ao serem flagrados no instante mais crítico de suas vidas. Nos melhores momentos, o autor faz mais do que apenas contar uma boa história, ele constrói pessoas e cenários reais, com leveza, senso de humor e riqueza léxica.

Isso acontece, por exemplo, no conto *O Passageiro do Caronte*, em que o desencantado Inácio resolve pôr fim à sua vida, mas de maneira singular: encomendando o próprio caixão, deixando agendadas várias missas pela sua alma e, com a ajuda de amigos, dirigindo-se ao cemitério para se suicidar lá mesmo, pois não quer dar trabalho a ninguém. Outros exemplos da prosa bem-sucedida de Bastos: na divertida *Parábola Natalina do Ausente e do Desconhecido*, uma família de esnobes aristocratas apresenta o moderníssimo presépio mecanizado (detalhe: sem Jesus Cristo na manjedoura), projetado pelo filho de 12 anos, durante uma megafesta de Natal. Em *O Palmeirim das Gerais (Trelência do Próprio)*, temos o relato tragicômico de um estuprador convertido em emissário de Sant'Aninha, a jovem por ele violentada e morta. Já os contos menos luminosos, como *Missão Cumprida* e *A Morte do Caixeiro Viajante ou uma Questão de Semântica*, não passam de simples anedotas, que, apesar do tratamento literário – ou talvez por isso mesmo –, decepcionam pela rasura da matéria-prima empregada.

Apesar dos tropeços, o saldo final é mais do que positivo. *O Último Sábado*, além de proporcionar prazer na leitura, deixa claro que jamais devemos aceitar ou descartar uma obra literária por ela ser considerada conservadora ou transgressora. Devemos aceitá-la, ou não, pelo maior ou menor talento do autor em dominar elementos como o equilíbrio interno, a verossimilhança e a concisão. Talento que Orlando Bastos sem dúvida tem.

Acima, o autor e sua obra: narrativa com começo, meio e fim

O Último Sábado, de Orlando Bastos. Editora W11 – Selo Francis, 112 págs., R$ 21

FOTO DIVULGAÇÃO

TÍTULO	Spider Companhia das Letras 246 págs., R$ 31	Querido Franz Record 402 págs., R$ 40	O Lápis do Carpinteiro Objetiva 152 págs., R$ 22,90	Araã! Hedra 148 págs., R$ 23	Agnes Berlendis & Vertecchia 112 págs., R$ 25
AUTOR	Nascido em Londres, em 1950, **Patrick McGrath** mudou-se para o Canadá, onde trabalhou como professor e assistente em um hospital psiquiátrico. Atualmente mora em Nova York. Entre seus livros estão *Manicômio*, *A Doença de Haggard* e *The Grotesque*.	**Anna Bolecka** nasceu em 1951 em Varsóvia, na Polônia. Estreou na literatura em 1989 com *Lec do Nieba* (*Voe Para o Céu*), novela em que retrata a era stalinista do ponto de vista de uma criança. Em 1994, fez sucesso de público com *Bialy Kamien* (*A Pedra Branca*).	**Manuel Rivas** nasceu em La Coruña, na Espanha, em 1957, e colabora para jornais como o *El País*. Publicou, entre outros, *¿Qué me Quieres, Amor?*, livro de onde foi extraído o conto que deu origem ao filme *A Língua das Mariposas*, de José Luis Cuerda.	**Evandro Affonso Ferreira** nasceu em Araxá, Minas Gerais, em 1945. Trabalhou como publicitário e foi colaborador do *Pasquim*. Estreou na literatura com *Bombons Recheados de Cicuta* e, em 2000, fez sucesso com o livro de contos *Grogotó*.	Nascido em 1963 na Suíça, **Peter Stamm** viveu longos períodos em Paris, Nova York e na Escandinávia. Escreveu várias peças para rádios alemãs e, desde 1997, é chefe de redação da revista literária *Entwürfe für Literatur*. Em 1999, publicou o livro de contos *Blitzeis*.
TEMA	A trajetória do perturbado e solitário Dennis Cleg – apelidado de Spider por seu jeito desengonçado e suas manias –, que volta à Inglaterra vinte anos depois da morte da mãe e de um período de reclusão no Canadá.	Escrito em forma epistolar, o romance se inspira na real correspondência de Franz Kafka para criar uma narrativa sobre o escritor, seus amigos e suas amantes, num período que vai de 1911 a 1947.	A vida do médico La Barca, que, preso em Santiago de Compostela durante a Guerra Civil Espanhola, serve de modelo do profeta Daniel para um pintor, também prisioneiro, que desenha o Pórtico da Glória.	Seleno Selser é um vendedor de enciclopédias viúvo que, aos 70 anos, vê sua vida desmoronar aos poucos, traduzida tanto na solidão e na debilidade física crescentes quanto nas relações mesquinhas com parentes e amigos.	Ambientada em Chicago, a trágica história de amor entre o narrador-protagonista – um escritor suíço de livros técnicos – e Agnes, uma estudante norte-americana de Física que prepara sua tese.
POR QUE LER	Nas memórias do personagem, constrói-se uma trama em que real e delírio se confundem, criando uma tensão que, aliás, foi bem explorada na versão para o cinema de David Cronenberg.	Misturando ficção com acontecimentos históricos reais, a autora explora, sem leviandade, os mistérios que cercam a vida de um dos escritores mais importantes da história.	Um dos maiores sucessos recentes na Espanha, o romance consegue, por meio de personagens notáveis – caso do carcereiro Herbal – fazer uma leitura original da Guerra Civil Espanhola.	O autor combina descrições livres de pontuação com onomatopéias e aliterações, criando uma narrativa que, ora mais, ora menos rebuscada, se apóia na sonoridade da palavra.	Pela habilidade com que o autor intercala duas narrativas – a do protagonista, retrospectiva, e outra, escrita por ele mesmo durante sua relação com Agnes, em que se misturam fantasia e realidade.
PRESTE ATENÇÃO	Nos cenários descritos em primeira pessoa pelo personagem, que, simbólica de sua complexa psicologia, apresentam uma Londres suja, nevoenta e sórdida.	Nas discussões, bastante enfatizadas nas cartas, sobre os costumes e a religiosidade judaica, apresentando um escritor dedicado a decifrar a relação do humano com a divindade.	Na maneira sutil como o autor expõe a brutalidade franquista, contrastada com uma sucessão de imagens, lembradas ou desenhadas, e as histórias que remetem a uma Galícia mítica.	Em como a linguagem, mais que atender a um mero formalismo, é uma aliada também para evitar os comuns "fluxos de consciência" lamentosos, o que imprime até uma certa leveza à narrativa.	Na própria estruturação do romance, que começa revelando o desfecho trágico da relação do casal e, a partir daí, recompõe uma cadeia de fatos que dá sentido à trama.
EDIÇÃO	Boa capa de Silvia Ribeiro sobre foto de Bill Jacobson. Tradução de Celso Nogueira.	Traduzida do polonês por Tomasz Barcinski. Mais referências sobre Kafka teriam sido bem-vindas.	A capa não é das melhores, mas o resto da parte gráfica é bom. Tradução de Ledusha Spinardi.	O formato, mais largo que o usual, ajuda a arejar a diagramação e facilita a leitura.	Um pouco "econômica" demais – da diagramação à capa. Traduzida por Karina Jannini.
TRECHO	*"Após o pão com gordura de bacon saí no nevoeiro, seguindo na direção do canal, perambulando num estado de profundo do estupor, por vezes desesperado, por vezes chorando de fúria, atirando pedras na água escura, extraindo o pouco consolo que podia da bruma profunda da noite. Onde estava minha mãe? Onde estava ela?"* (pág. 95)	*"Era assim que eu via você. Como uma autoridade, cujo olhar severo tem a força de uma ordem. (...) Tanto nas palavras como no silêncio eu vislumbrava o seu desprezo por mim. Tornei-me um taciturno colecionador desses momentos, nos quais eu estava convencido de que você me rejeitava para sempre."* (Franz para Felicja, pág. 204)	*"E lhe ensinava coisas. Por exemplo, que o mais difícil de pintar era a neve. E o mar, e os campos. (...) Os esquimós, disse-lhe o pintor, distinguem até quarenta cores na neve, quarenta espécies de brancura. Por isso, os que melhor pintam o mar, os campos e a neve são as crianças. Porque a neve pode ser verde e o campo branquear como os cabelos de um velho camponês."* (pág. 73)	*"Noitinha clara... estrelas a mancheias... Mégara minha Mégara quantas noites araã! ficamos juntos abraçados lá na varanda huifa nada-nada preocupados em saber se o Sócrates platônico tem mais de Platão do que de Sócrates; se a vida imitasse de fato a arte também empreenderia agora viagem ao céu para encontrar você minha Mégara-Beatriz; ih desligar fogão esqueci."* (pág. 75)	*"Talvez tenha sido por isso que, após semanas, abri pela primeira vez sua história em meu computador e li tudo o que tinha escrito até então. Não tinha conseguido passar daquela cena da escadaria, daquele sonho em que Agnes me dizia que tinha medo de mim. Apaguei o último parágrafo e reli o trecho do zoológico em que prometemos nos casar. Escrevi."* (pág. 71)

TÍTULO	A Provação de Gilbert Pinfold Globo 288 págs., R$ 30	O Assassinato e Outras Histórias Cosac & Naify 266 págs., R$ 35	Rua Desconhecida Artes e Ofícios 96 págs., R$ 18	O Último Natal de Guerra Berlendis & Vertecchia 160 págs., R$ 28	Minha Infância na Prússia Editora 34 242 págs., R$ 34
AUTOR	Nascido em Londres, **Evelyn Waugh** (1903-1966) celebrizou-se como um dos mais destacados escritores satíricos da Inglaterra, aliando humor e crítica à sociedade. Entre suas obras já publicadas no Brasil estão *Declínio e Queda*, *Memórias de Brideshead* e *Furo!*	**Anton Tchekhov** (1860-1904) nasceu em Taganrog, na Rússia, e formou-se em Medicina, profissão que abandonou para dedicar-se à literatura – especialmente contos – e ao teatro. Entre suas principais obras estão as peças *Ivanov*, *O Jardim das Cerejeiras* e *A Gaivota*.	Nascido em 1958 em Novo Hamburgo, no Rio Grande do Sul, **Luís Augusto Fischer** é crítico literário e professor na UFRGS. Publicou, entre outros, o livro de contos *O Edifício do Lado da Sombra* e os ensaios *Para Fazer Diferença* e *Contra o Esquecimento*.	O italiano **Primo Levi** (1919-1987) formou-se em Química, profissão que exerceu quase toda a vida. Judeu e membro da resistência ao nazi-fascismo, é preso e mandado em 1944 para o campo de Auschwitz – experiência que relata no livro *É Isto um Homem?*.	Famosa por ter participado de um atentado a Hitler durante a guerra, a condessa **Marion Dönhoff** (1909-2002) fugiu da Prússia em 1946, durante a ocupação soviética. Em Berlim Ocidental, fundou o *Die Zeit*, jornal em que faria sua longa carreira de jornalista.
TEMA	Para se recuperar de uma crise de meia-idade, o bem-sucedido escritor Gilbert Pinfold faz um cruzeiro ao Ceilão, mas é subitamente atormentado por vozes durante todo o seu trajeto.	Seis contos escritos entre 1894 e 1900, pertencentes à última fase literária do escritor, em que se explora o homem comum dos rincões provincianos da Rússia imperial decadente.	Coletânea de oito contos em que a desorientação – além do sentido literal sugerido no título – se expressa em realidades multifacetadas e complexas, abarcando personagens os mais distintos.	Coletânea de 26 contos publicados na imprensa italiana entre 1977 e 1987 e reunidos em livro após a morte de Primo Levi por Marco Belpoliti, um dos maiores especialistas em sua obra.	Memórias da infância fortemente marcadas pela vida passada no Castelo de Friedrichstein – construído pela família Dönhoff no século 18 –, pela paisagem rural e pelos personagens de uma região isolada do mundo.
POR QUE LER	A despeito da seriedade de remeter a uma crise do próprio Waugh, o romance é sobretudo uma bem montada brincadeira de intertextualidade, com referências que vão de Shakespeare a T.S. Eliot.	Além de serem desconhecidos ou inéditos em português, os contos – longos – apresentam uma produção diferente de Tchekhov, que se celebrizou sobretudo pela narrativa curta.	O livro mostra como é possível lidar com temas caros à nova geração de contistas brasileiros – a perda, a solidão, as relações difíceis – e, ao mesmo tempo, ser singular, na forma aguda como os trata.	Curtas, as narrativas mostram a habilidade de Levi em lidar tanto com o realismo quanto com o fantástico de fundo moral, num estilo que se tornou clássico na literatura italiana.	Em sua narrativa, a autora dá a dimensão das abruptas mudanças históricas que atingem em cheio a aristocracia européia – a começar pela Primeira Guerra Mundial – e prenunciam o "novo século".
PRESTE ATENÇÃO	Em como a trama, similar a um policial, acumula "pistas" sobre a origem das vozes, num jogo que ora aponta para uma "conspiração" ora, simplesmente, para a insanidade do personagem.	Na atmosfera lúgubre construída pelo autor para as aldeias ou as pequenas cidades em que as histórias se passam, com seus personagens amesquinhados e derrotados.	Na variedade de técnicas narrativas, em que são utilizados desde os tradicionais discursos de primeira e terceira pessoas até diálogos teatrais, cartas e recursos de metalinguagem.	Na presença constante de animais nas narrativas (uma marca da obra de Levi), que, como observa Belpoliti na introdução, funcionam como intérpretes do humano, na boa tradição das fábulas.	Em como o livro concilia a memória afetiva com a análise crítica da sociedade do período, o que se vê com clareza na descrição dos costumes da nobreza, com seu gosto, por exemplo, por armas e cavalos.
EDIÇÃO	Com uma boa introdução de Richard Jacobs e um apêndice com artigos e entrevistas de Waugh.	Tradução e bom texto introdutório de Rubens Figueiredo, além de um apêndice com cartas do autor.	Simples, mas em tudo eficiente, sobretudo na diagramação. Capa de Marta Castilhos.	Com belas ilustrações de Rubens Ianelli. Tradução de Maria do Rosário Toschi Aguiar.	Caprichada, com capa dura e sobrecapa, ilustrada com fotos pessoais da escritora.
TRECHO	*"Nesse momento o camareiro estava ao lado do senhor Pinfold servindo-o de haddock. Parecia não ouvir os gritos que vinham do abajur; supostamente ele os considerava tão importantes quanto a desarrazoada variedade de facas e garfos e a superabundância de pratos não intragáveis; tudo fazia parte da complexidade do remoto e aversivo modo de vida ocidental."* (pág. 151)	*"Mas logo a missa de vésperas terminou, as pessoas se dispersaram sem fazer barulho, tudo ficou de novo escuro e vazio, caiu o silêncio que só se encontra nas estações distantes, isoladas no campo ou na floresta, quando o vento uiva baixinho, não se ouve mais nada e se sente todo aquele vazio em volta, toda a melancolia da vida que flui lentamente."* (de *O Assassinato*, pág. 50)	*"A mais nova recolhe uma mão na outra, baixa os olhos para o chão. Sabe que nada vai trazer seu pai de volta. Ouve ainda a irmã mais velha romper mais e mais papéis, mais e mais fotos, mais e mais cenas familiares. E descobre, sem entender direito, que o passado não sabe reclamar quando está sendo esquecido."* (de *As Fotografias*, págs. 13-14)	*"Vieram fotógrafos, jornalistas, juntas médicas italianas e estrangeiras: Isabella se divertia e se sentia importante, mas respondia às perguntas com seriedade e dignidade, e, de resto, as perguntas eram estúpidas e sempre as mesmas. Não ousava falar com os pais para não assustá-los, mas estava alarmada: tudo bem, teria as asas, mas quem lhe ensinaria a voar?"* (de *A Grande Mutação*, pág. 51)	*"Em Hamburgo, perto do lago Blank, há uma paisagem quase prussiana, e por isso gosto tanto de viver nessa região, mas nunca consegui ver um sapo nos campos. Algumas vezes chega o verão sem que eu tenha visto a primeira borboleta. E à noite escuto o barulho de automóveis passando ou o bater de suas portas quando alguém entra ou sai de dentro deles. É um mundo pobre."* (pág. 170)

FOTOS DIVULGAÇÃO

Acima e na pág. oposta, a alegria via satélite: espontaneidade sob controle

Espetáculo por procuração

Condenado por ideólogos de todos os matizes, o Carnaval na TV é, ainda assim, a transmissão possível de uma festa que perdeu seu caráter de imprevisto

Por Renato Janine Ribeiro

Há, houve, vários Carnavais no Brasil. Em meados do século 20, foi sumindo uma forma de Carnaval de rua – que eu prefiro chamar *Carnaval de avenida* – na qual o espaço público era tomado pelas classes ricas e, em certa medida, pelas médias. Era o corso, quando a bordo de carros, sempre bons porque sempre eram caros, a juventude dourada desfilava. Exibia-se a riqueza, o poder.

Em nossa literatura, esse é o cenário do desenlace, ou do segundo final, do romance *Amar, Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade. O primeiro final é quando, na fazenda, o jovem Carlos se vê surpreendido na cama com a preceptora alemã, que a família demite no ato. Só que – ele não sabe – tudo estava previamente combinado entre ela e seu pai, o sr. Sousa Costa. Fräulein viera para a casa deles a fim de lhe ensinar, não português e alemão, mas sexo. Uma dor, uma certa tragédia marca esse final, mas uma dor de formação, de perda, dessas dores que fazem sofrer mas também crescer, que não matam, mas engordam.

Alguns anos depois, Carlos está acompanhando o Carnaval na avenida Paulista, quando aparece, no corso, a antiga professora ao lado de outro rapaz. A passagem é ambígua, mas é como se fosse a revelação do caráter contratado do amor que tinham vivido. Entre os dois não teria havido amor, mas lição (o filme de Eduardo Escorel a respeito se chama *Lição de Amor*),

A organização de Salvador (acima) e o povo em Olinda (pág. oposta): ruas cada vez mais integradas

FOTO ARISTIDES ALVES/N IMAGENS

FOTO RICARDO MALTA/N IMAGENS

lição paga, aula particular, negócio.

Esse talvez seja o mais alto momento que a literatura brasileira dedica ao Carnaval: como cenário para a morte do amor. Há bastante Carnaval em Jorge Amado, a começar pelo *O País do Carnaval*, que condena a festa (o autor baiano depois se reconciliará com ela, e muito), em Aníbal Machado, algum Carnaval em Oswald de Andrade e Rubem Fonseca. Mas nosso assunto aqui não é a literatura, e sim o espetáculo — e esse pertencia à elite.

Pois aos poucos foi sumindo o corso, e o Carnaval de rua adquiriu uma feição mais popular. Em meados do século 20, o corso praticamente tinha desaparecido. A classe média e a alta desertaram as avenidas e os carros e foram para os clubes. Protegeram-se em espaços fechados, públicos mas também privados, privatizados, porque entrar neles exigia dinheiro. À medida que os pobres foram assumindo alguma voz na sociedade, quem tinha posses abandonou o lugar público e aberto.

Hoje, aliás, o Carnaval perdeu até os clubes: cada vez menos gente que eu conheço, de qualquer idade que seja, pula. Mais e mais pessoas vêem o Carnaval só como um feriado prolongado — o suor na praia, o frio na montanha, o suor dos outros na televisão. A relação que têm com ele é, quando muito, a de assistirem pela TV aberta aos melhores desfiles.

Isso quer dizer que cada vez mais se vive o "tríduo momesco" por procuração. No mundo da mídia, ou seja, dos meios, da intermediação, compreende-se que as emoções também sejam vivenciadas por um mediador, por um procurador. Alguns, aliás, já têm despachantes até para os sentimentos. Certas terapias cumprem esse papel.

Mas o próprio Carnaval de rua se dividiu em duas direções. Primeira, uma belíssima e espontânea tomada dos logradouros públicos pela gente desorganizada, como em Salvador, Olinda, Recife: não por acaso, principalmente no Nordeste do país. Segunda, o desfile das escolas de samba, mais forte do Rio de Janeiro para o Norte, mas se difundindo pelo Brasil inteiro.

Passei na Bahia o Carnaval de 1971 e me deslumbrei: qualquer um vestia uma "mortalha", que tinha sobretudo a propriedade de esconder a sua identidade, e saía brincando, beijando. Essa espontaneidade diminuiu muito, e as mortalhas cederam lugar aos abadás, vendidos a alto preço por empresários, que organizam seus desfiles de rua com cordões de segurança. Isso significa que a rua volta a ser ocupada pela classe média e mesmo rica, que pode pagar para dançar ao som de Ivete Sangalo. Aos pobres, que os seguranças parrudos não deixam mais ser penetras, só resta pipocar à volta dos cordões.

Tudo isso para se desenhar o Carnaval como espetáculo. É fácil dizer, como todo ano se diz, que muito da festa está dirigido para a televisão ou a mídia visual — é vivida por procuração. Há bailes que só se realizam para serem televisados. Em alguns deles, as fotos mais picantes são tiradas quando já acabou a festa, para

Acima, o erotismo; na página oposta, a encenação: integrantes do mesmo pacote

FOTO PAULO LIEBERT/AE

FOTO ROGERIO REIS/TYBA

depois saírem na imprensa ruim de conteúdo ou de boa qualidade gráfica.

Há assim todo um espetáculo do erótico e mesmo do pornográfico. Um espetáculo que não é retrato fiel do que aconteceu, mas mercadoria fingida, fabricada para um público específico. Da Quarta-Feira de Cinzas à segunda-feira seguinte, revistas e TVs do mundo inteiro difundirão essas imagens. Elas serão condenadas por quem domina a fala, o verbo, em suma, a não-imagem. Umas condenações serão mais conservadoras, falando em decadência moral. Outras sentenças serão mais ou menos frankfurtianas, denunciando que tudo virou imagem, simulacro.

Há mais, porém. Temos um espetáculo que é até erótico, mas não só, e certamente não é pornográfico: os desfiles das escolas de samba. Não têm mais caráter espontâneo nem imprevisto. Lembrem os romances de Jorge Amado em que aparecem festas de rua, modeladas no Carnaval mas se espalhando pelo ano todo: ora, as cenas mais importantes neles mostram o que *não* estava previsto, como a morte de Vadinho, em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, no meio da dança e do povo. Quer dizer, se a vida é novidade, se ela é imprevisível, então o Carnaval de Jorge Amado, mesmo quando mata, é vida — e muita vida (o contrário de *Amar, Verbo Intransitivo*).

Em vez disso, o que temos hoje no melhor espetáculo do Carnaval são coreografias. Treinadas, ensaiadas. Alguns elogiarão isso. Esses não são nada frankfurtianos. Não são apocalípticos, como diria Umberto Eco, mas integrados. Têm uma visão *tucana* do turismo e de sua economia, a qual encontrou seu ponto alto em Fortaleza, com a constituição de um turismo bom, limpo, ordenado, garantido. Curiosamente, é uma cidade em que se dança muito, mas cujo Carnaval está longe de ter a fama do baiano ou do mais popular, que é o de Olinda. Surge assim uma visão *empresarial* do lazer — e do Carnaval.

Visão empresarial não quer dizer algo vago, como "o Carnaval rende dinheiro". Não. Significa mais precisamente que o Carnaval é uma história de êxito, a servir de exemplo. Gente pobre, espontânea, excluída é capaz de montar uma festa sem nenhuma falha. Num país em que há tantos erros, defeitos de fabricação, a festa mais popular se torna a empresa mais eficiente. A organização das escolas de samba já virou tema de seminários para empresários, entrando numa longa bibliografia para workshops que vai do japonês Akio Morita até Domenico De Masi.

Pareço estar criticando, e estou mesmo. Mas isso em si não é ruim. É o espetáculo possível hoje, cujo melhor produto talvez seja o compacto que a Globo passa na quarta-feira, que depois vende em vídeo. É encenado, é (um tanto) erótico, é comércio, mas talvez seja o máximo que nos resta ver do Carnaval, depois que a festa foi perdendo o imprevisto, que o Carnaval deixou de ser a alegria nordestina sem controle, a rebeldia amadiana da vida contra as regras.

A técnica da pregação

A chegada do *Show da Fé* ao horário nobre indica que a participação das igrejas na TV é mais eficiente do que aparenta. Por Mauro Trindade

A presença de programas religiosos na TV brasileira não é novidade, mas a chegada de um pastor eletrônico ao horário nobre revela que a participação das igrejas nos meios de comunicação do Brasil é maior, mais profunda e mais permanente do que comumente se imagina. Ela tem raízes históricas consolidadas, razões econômicas recentes e uma estética que está mudando por fatores mais de mercado que de espírito.

Desde o início deste ano, devido à compra do horário, o *Show da Fé* está sendo apresentado das 20h30 às 21h15 na Rede Bandeirantes, sob o comando de R.R. Soares, experiente pastor eletrônico com mais de 20 anos de televisão. "A igreja tradicional achava que falar do Evangelho na TV era coisa para pobre. Hoje, 25 anos depois, vemos que ajudamos o Evangelho a crescer. Agora, eles nos imitam", diz o pastor, referindo-se aos outros espaços religiosos. O seu novo programa é só uma das pontas desse *iceberg*: a Rede Record, ligada à Igreja Universal do Reino de Deus, tem uma programação eminentemente religiosa, que é transmitida para 64 emissoras, enquanto a igreja Renascer em Cristo já tem duas concessões de TV e a Igreja Católica engatinha com sua Rede Vida. A ocupação religiosa do espectro eletromagnético deve aumentar exponencialmente graças às 1.625 concessões de rádio FM, 274 de AM e 77 de televisão que o governo federal ofereceu nos últimos cinco anos.

É uma questão de mercado, despida de qualquer caráter doutrinário. Ao disputar a audiência em programas de televisão, não foi a Fé que passou a fazer parte da TV, mas o contrário. As igrejas tornam-se itens de consumo em uma concorrência pelo espectador que determina a natureza do discurso desses programas, cada vez mais competitivos. Billy Graham, o pastor eletrônico mais conhecido de todos os tempos, sintetizou: "Numa única transmissão de TV, eu prego para mais gente do que Cristo em toda a sua vida".

Lógica de mercado pressupõe técnicas de mercado, e o sucesso das novas igrejas está invariavelmente ligado à capacidade de articular a fé com técnicas empresariais de liderança, administração, persuasão e venda. É o estilo gerencial, com seus ternos mal cortados e um discurso dinâmico e positivo, bem diferente da tradicional cantilena cristã e da pregação do investimento de um calvário em vida de olho nos dividendos do futuro reino de Deus. Para atrair o consumidor, os lucros devem ser imediatos, com curas instantâneas, e ao vivo, de dores na coluna, visão turva, acidez estomacal e variados sentimentos de desamor ao próximo. O duplo "R" do nome não é a única semelhança do pastor Soares com o Silvio Santos do duplo "S". Ambos são excelentes animadores de auditório, sobre o qual têm controle absoluto, exercido com muita tranqüilidade, e um estilo paternalista e coloquial que criteriosamente arranha o simplório. Religião racionalizada e otimizada agrega valores ao divino.

Do ponto de vista religioso, as igrejas eletrônicas cresceram no vácuo deixado pela decadência da Igreja Católica e pela secularização da sociedade contemporânea. A televisão brasileira, porém, deixou a porta aberta a esses programas ao projetar para si mesma um futuro dividido entre TV aberta e TV por assinatura, a exemplo do que aconteceu em outros países. Na segregação, a população de maior renda poderia assistir a uma programação de qualidade em canais nacionais e estrangeiros transmitidos via cabo ou satélite, enquanto a massa estaria à mercê de uma série de atrações grotescas. A instalação da TV paga no Brasil mostrou-se um fiasco, com um número de assinantes muito menor do que o esperado. Restou a TV aberta, com sua grade cada vez mais ocupada por noticiários pseudojornalísticos, enlatados americanos e hordas de programas de auditório, soluções práticas e de baixo custo que podem ser facilmente alteradas a qualquer espasmo da audiência. Essa indigência intelectual não pode ser atribuída ao crescimento do número de televisores nas classes mais baixas durante o Plano Real: ela é responsabilidade das emissoras, incapazes de criar uma programação de valor, e do governo federal, que não articulou uma política eficiente para o setor, entregue à própria sorte. É aí, na grande maioria dos 53 milhões de televisores espalhados em 32 milhões de lares de todo o Brasil, que a pregação encontrou seu terreno mais fértil. A crise financeira das emissoras, devida também ao referido insucesso da transmissão a cabo, abriu a porta que faltava: a necessidade de vender horários, caso da Bandeirantes, para equilibrar o caixa.

Curiosamente, a discussão entre Fé e Imagem é bem mais antiga do que a TV. Cerca de 900 anos mais velha. Bernardo de Claraval era monge em Cîteaux, na Borgonha, e manteve uma discussão teológica com o abade Suger, de Saint-Denis. Para este, as imagens serviam ao trabalho de evangelização, pois seriam capazes de levar a mensagem de Deus a todos os homens, cultos ou não. Uma "literatura do laico". Bernardo, por sua vez, defendia a idéia do apóstolo João de que Deus era o Verbo, que é por meio da palavra que Ele se manifesta e que, dessa maneira, o crente não poderia se distrair ou minimizar o esplendor de Deus numa imagem, incapaz de conter toda a Sua grandeza. O caráter abstrato da palavra fugia ao universo concreto da imagem. Apesar da posição de Bernardo, Suger cobriu sua abadia de estatuetas e pinturas de santos e deu início ao estilo gótico.

A Igreja Católica, por sua vez, tornou-se pródiga de imagens e legou mil anos da mais bela arte ocidental, com a qual muitas vezes se confunde. Com a televisão, a disputa entre Verbo e Imagem parece mais acirrada, com a segunda dando uma goleada no primeiro. Na multiplicação da oferta de programas religiosos, começa a surgir uma segmentação das atrações, que deixam de lado as missas campais, padres dançarinos e os palcos com exorcismos ao vivo. Em um formato muito próximo das resenhas esportivas, com direito ao mediador/apresentador e seus convidados, novos programas discutem assuntos como "Seu filho usa drogas?" ou "Você trata bem a sua sogra?" e vendem sincréticos sabonetes "de descarrego". Esse acanhado acabamento dos programas religiosos na TV é conjuntural e vai se modificar à medida que a disputa pela audiência se tornar mais acirrada. Se há cada vez mais Fé na TV, há muito mais TV na Fé.

FOTOS HENK NIEMAN

O pastor R.R. Soares em cena do programa: acabamento acanhado e conjuntural, que mudará com a concorrência acirrada

A excelência do submundo

Canal Brasil mostra filmes baseados ou inspirados na obra de Plínio Marcos

Cena de *Navalha na Carne* **(1969): sem erotismo popularesco**

FOTO REPRODUÇÃO/AE

A contribuição de Plínio Marcos ao cinema é o tema dos *Retratos Brasileiros*, do Canal Brasil, que até o dia 12/3 mostra filmes baseados ou inspirados em sua obra. A seleção, que abre com o documentário inédito *O Dramaturgo da Violência* (dia 5/2, às 23h), inclui adaptações de peças como *Navalha na Carne* (1969) e *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (1970), os dois com direção de Braz Chediak, e *Barrela, Escola de Crimes* (1990), de Marco Antônio Cury. As demais centram-se em narrativas de Plínio: *A Rainha Diaba* (1971), de Antônio Carlos Fontoura, outro bom título, sobretudo graças à interpretação de Milton Gonçalves, e *Barra Pesada* (1977), de Reginaldo Faria. Plínio aparece como ator em *Beto Rockfeller* (1970), de Olivier Perroy.

Pela temática e linguagem pesadas, a presença cinematográfica de Plínio Marcos de Barros (1935-1999) algumas vezes teve aparência, ou a má fama, de cinema na fronteira do erotismo popularesco. Deve-se a Jece Valadão o tino de produzir *Navalha na Carne*, obra-prima que lhe oferecia o adequado papel do gigolô. Braz Chediak foi sensível à gravidade do tema – o submundo de prostituição – com um elenco que se completava, perfeito, com Emiliano Queiroz, que fizera o homossexual Veludo no teatro, e a extraordinária Glauce Rocha como a prostituta.

Mas o tempo colocou Plínio em sua exata dimensão de criador. Ele não é grande pela ruidosa polêmica, mas pela excelência de sua arte. Recentemente, *Dois Perdidos*... foi recriado pelo cineasta José Joffily, com uma produção sofisticada e a ação deslocada para os Estados Unidos. A noite suja ressurge na Nova York dos brasileiros que padecem da ilusão de fazer a América, e o lançamento do filme, previsto para março, é um complemento à altura do ciclo do Canal Brasil. – JEFFERSON DEL RIOS

POR HELIO PONCIANO

O ÉPICO COR-DE-ROSA

Adaptação de um romance irregular, *A Casa das Sete Mulheres* concentra mais a estrutura de uma novela breve do que as qualidades de uma minissérie

Mariana Ximenes, Daniela Escobar e Samara Felippo em cena: delicadezas e aborrecimento

FOTO DIVULGAÇÃO

Da literatura luso-brasileira, a televisão já extraiu obras primorosas em minisséries cujo acabamento delimitava com ênfase considerável as diferenças entre esse gênero e a telenovela. Graças à força do texto original, tinha-se a oportunidade de escapar ao sentimentalismo barato, às intrigas de pouco fôlego e aos previsíveis destinos dos personagens. Para ficar em dois exemplos da TV Globo, e baseados num mesmo escritor, *O Primo Basílio* (1988) e *Os Maias* (2001) reconstituíram de maneira admirável – mesmo que seja para uma audiência menor do que pretendiam – o universo de Eça de Queiroz. É que de uma fonte de tal qualidade, todo o aparato da emissora tendia mesmo a construir obras de referência para a teledramaturgia. Com a produção atual da TV Globo *A Casa das Sete Mulheres*, que se inspira livremente no romance de Leticia Wierzchowski, uma combinação de elementos que zelam pela audiência desperdiça a opção pela experimentação ou a novidade e faz da minissérie antes uma mininovela de 52 capítulos – e com todos os clichês, a sonolência e o aborrecimento de praxe.

Na própria escolha do enredo e na incorporação de sua forma e seu estilo, já identificáveis nos primeiros capítulos, se encontra o esquema a ser seguido monotonamente. Na obra ficcional de Leticia Wierzchowski, durante a Guerra dos Farrapos (1835-1845), um grupo de mulheres vive confinado no interior da Província de São Pedro do Rio Grande – atual Rio Grande do Sul – enquanto os homens da família liderados por Bento Gonçalves vão à guerra. É o drama delas que a escritora procura explorar e com o qual os autores da minissérie, Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão, equilibram os fatos e lances da guerra, mal relatados pela jovem romancista gaúcha e representados com a mesma inconsistência na TV – apesar do trabalho sempre impecável da direção de arte em superproduções desse tipo. O que mais prejudica o livro original, a linguagem empregada, contamina o formato de *A Casa*..., deixando até mesmo supor que se trata de uma adaptação técnica fiel por demais e, por conseqüência, de uma opção pouco feliz por uma narração descritiva antiquada e melindrosa. A fotografia sofre então desse mal. Paisagens naturais, pôr-do-sol, o horizonte, tudo sendo exibido e alternado rapidamente são os motivos recorrentes, ilustração e cenário para os conflitos da alma e do amor ante a imensidão daquela natureza e a força implacável da guerra... Esse padrão, insista-se, é fruto do próprio livro, de cujo texto a minissérie estaria reproduzindo, com sua linguagem própria, excertos como: "O céu de maio é límpido. Desce um frio pelo campo, a manhã inicia-se com suas luzes baças, o sol mal despontando, querendo aquecer aquele mundo silencioso e infindo, aquele mar verde que vai até onde os olhos não podem ver". O tom que o narrador mantém ao longo de suas páginas tem o mesmo teor das delicadezas do diário de Manuela (interpretada com competência por Camila Morgado) e recende a um velho baú de onde nada se extrai além de uma cantilena repetitiva – convencionalismo risível como uma das trilhas incidentais que por vezes chega a ter semelhanças com a do filme *Titanic*... Semelhanças à parte, a forma aqui não abriga bem o conteúdo.

Com essa origem problemática e a reincidência de seus defeitos de composição, mesmo com as atuações notáveis de Luis Melo (Bento Manuel), Eliane Giardini (Caetana), Werner Schünemann (Bento Gonçalves) e Nívea Maria (D. Maria), há a impossibilidade de a minissérie render vôos mais amplos para enfim superar a altitude das coxilhas e explicar razoavelmente ao menos aquele "mundo de sangue e violência e coragem".

A Casa das Sete Mulheres. Minissérie em 52 capítulos de Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão inspirada na obra de Leticia Wierzchowski. Direção de Jayme Monjardim. Com Thiago Lacerda, Werner Schünemann, Eliane Giardini, Luis Melo, Nivea Maria, Giovanna Antonelli, entre outros. TV Globo, de 3ª a 6ª, às 22h30

A PROGRAMAÇÃO DE FEVEREIRO NA SELEÇÃO DE BRAVO!*

EDIÇÃO DE HELIO PONCIANO, COM REDAÇÃO

* Programação e horários divulgados pelas emissoras

O QUE	Arquiteturas	Federico García Lorca	Momento Jazz: Noites Brasileiras	Semana Música	Mostra Cinema e Favela
CANAL E HORA	Eurochannel. Dias 12 e 26, às 21h.	Eurochannel. Dia 26, às 21h30.	Multishow. Dias 1º, 8, 15, 22, às 23h30.	GNT. Do dia 24 ao 28, às 19h. Reapresentação: do dia 25 ao 28, às 8h e às 14h30.	Canal Brasil. Do dia 17 ao 20 e de 22 ao 27, às 21h (longas); 21 e 28 (*making of*), às 20h. Dia 17, às 19h30 e às 23h (cinejornal). Dia 18, às 20h (curtas).
TRATA-SE DE	Programas da série dirigida por Stan Neumann e Richard Copans e produzida pela companhia francesa Les Films d'Ici, sobre obras arquitetônicas do século 20. Contam com depoimentos de especialistas e historiadores, que discutem as diversas fases e estilos das obras apresentadas. Neste mês, as construções estudadas são o **Centro Georges Pompidou** (*foto*), em Paris, e o Museu Judaico de Berlim.	Documentário (*Lorca, Assim se Passaram 100 Anos*) de uma hora de duração, dirigido por Javier Rioyo e José López. Trata da vida do poeta espanhol **Federico García Lorca** (*foto*; 1898-1936).	Apresentações musicais e entrevista sobre a vida profissional e influências de grupos e músicos. As atrações deste mês, voltadas para a produção nacional, são: 1) Leo Gandelman (dia 1º); 2) Yamandú Costa (dia 8); 3) Bet.e & Stef (dia 15); e 4) **Ed Motta** (*foto*; dia 22).	Programas que trazem entrevistas, biografias, perfis e documentários de músicos. Serão exibidos: 1) *O Último Vôo de Glenn Miller* (dia 24), biografia com uma hora de duração; 2) *Herbie Hancock* (dia 25), sobre sua variação musical; 3) *Quincy Jones* (dia 26), sobre a carreira do executivo; 4) *Jon Bon Jovi* (dia 27); 5) **Freddie Mercury** (*foto*; dia 28), sobre a vida e a obra do cantor.	1) *Orfeu* (1988); 2) Os curtas *Palace II* (2001), *BMW Vermelha* (2000) e *Canudos, As Duas Faces da Montanha* (1994); 3) *O Primeiro Dia* (1999); 4) *Assalto ao Trem Pagador* (1962); 5) *Romance da Empregada* (1987); 6) *Making of de Cidade de Deus* (2002); 7) *Samba em Brasília* (1960); 8) *Natal da Portela* (1988); 9) **Como Nascem os Anjos** (*foto*; 1996); 10) *Cinco Vezes Favela* (1962); 11) *Making of de Uma Onda no Ar* (2002).
POR QUE VER	Pela originalidade e a contribuição das obras para o estudo da arquitetura. O Centro Georges Pompidou, inaugurado em 1977, é formado por lajes de concreto e fachadas envidraçadas e sustentado por canos verticais e horizontais. O Museu Judaico, de 1998, por placas de zinco em ziguezague e grandes janelas de vidro.	A figura de García Lorca concentra o espírito revolucionário, opositor aos nacionalistas da Guerra Civil Espanhola; por isso pagou caro e inspirou gerações posteriores. A obra poética representa a confluência da vanguarda da época e a melhor tradição do lirismo popular e dos cancioneiros do século 15.	O programa acerta ao eleger alguns nomes da música brasileira nessa espécie de tributo ao jazz. Para os apreciadores da bossa nova, vale conferir a homenagem prestada pela dupla canadense Bet.e & Stef, que não deixa de aproximar esse gênero ao jazz.	Alguns desses nomes foram fundamentais para certos gêneros da música do século 20. Glenn Miller foi um dos maiores *band leaders* de sua época; Herbie Hancock é um dos mais influentes pianistas na história do jazz; Quincy Jones esteve nos bastidores de grandes inovações musicais; Freddie Mercury foi um nome fundamental do rock/pop dos anos 70/80.	O cinejornal e esses filmes tratam da favela e de seu cotidiano. O tema tem atraído inúmeros cineastas. Alguns (Murillo Salles, de *Como Nascem os Anjos*, obtiveram bons resultados); outros (Cacá Diegues, em *Orfeu*) demonstraram visão parcial e estereotipada da criminalidade ou da exclusão social.
PRESTE ATENÇÃO	Na importância cultural dessas instituições. No Pompidou, é sempre possível encontrar alguma escultura de grandes proporções no hall central; o museu contém, em seu amplo acervo de arte moderna, várias obras de artistas brasileiros. O Museu Judaico guarda parte da história do Holocausto.	Nos fatos biográficos que foram determinantes para o imaginário do poeta: a terra natal, Granada, retratada em suas obras; a música espanhola; as viagens a Argentina, Cuba e Nova York; a preocupação com a marginalização social e as conseqüências dos excessos do poder.	No virtuosismo desses intérpretes. O saxofonista Leo Gandelman, o cantor Ed Motta e o violonista Yamandú Costa têm produzido excelentes álbuns, e suas performances ao vivo são garantia de um bom espetáculo. Bet.e & Stef mostram quanto devem e se inspiram no Brasil.	Na trajetória do produtor negro Quincy Jones, cheia de percalços em razão das tensões raciais da década de 60; e nos músicos com que trabalhava, como Duke Ellington e Count Basie. E também na formação de Hancock, ladeado por instrumentistas como Miles Davis, Ron Carter, Tony Williams e Wayne Shorter, com os quais formou um quinteto.	Na ironia fina e no humor negro do curta *BMW Vermelha*. Em como obras como *Uma Onda no Ar* e *Cidade de Deus* estilizam de maneira oposta o universo da favela. Nas limitações de *Orfeu* e *O Primeiro Dia*. E nos bons resultados de *Assalto ao Trem Pagador* e *Como Nascem os Anjos*.
PARA DESFRUTAR	Sobre a história do museu francês, *The Making of Beaubourg – A Building Biography of the Centre Pompidou, Paris* (MIT Press, R$ 72,32), de Nathan Silver.	O livro *Obra Poética Completa – Federico García Lorca* (Martins Fontes, 739 págs., R$ 58) é um excelente material em língua portuguesa que contempla a produção do poeta.	Os CDs *Brazilian Soul*, *Pérolas Negras* e *Sem Limite* (Universal Music), de Leo Gandelman; *Yamandú* (Eldorado), de Yamandú Costa; *Day by Day* (Import), de Bet.e & Stef; *Música!* e *Entre e Ouça* (Warner), de Ed Motta.	Alguns dos melhores momentos desses músicos em CDs. De Glenn Miller: *In the Mood* (Music Tape) e *Rhapsody in Blue* (Ouver). De Herbie Hancock: *An Evening with Herbie Hancock & Chick Corea* (Sony) e *Directions in Music* (Universal Music). E uma boa coletânea da banda Queen: *Greatest Hits 1 e 2* (EMI).	Ainda em cartaz, *Cidade de Deus* é o filme do gênero que mais causou polêmica na história do cinema brasileiro. Alguns o consideraram um passo adiante da demagogia costumeira no tratamento da favela; outros, protótipo do chamado "turismo no inferno".

O QUE	Galeria Wendy Hiller	O Cinema de Michael Cacoyannis	Semana do Documentário Brasileiro	Assassinatos em Massa	Ciclo de Documentários
CANAL E HORA	Telecine Classic. Do dia 17 ao 21, às 22h.	Telecine Classic. Do dia 3 ao 7, às 22h.	GNT. Do dia 24 ao 28, às 23h20 (dia 27, também às 23h50). Reapresentação: na mesma madrugada, às 4h30 (dia 27, às 5h).	GNT. Dia 12, às 19h. Reapresentação: dia 13, às 8h e às 14h30.	Film & Arts. Dias 3, 10, 17 e 24, às 22h.
TRATA-SE DE	Série de filmes protagonizados pela atriz inglesa **Wendy Hiller** (*foto*). Serão apresentados: 1) *Pigmaleão* (1938; dia 17), de Anthony Asquin; 2) *Major Bárbara* (1941; dia 18), de Gabriel Pascal; 3) *Filhos e Amantes* (1960; dia 19), de Jack Cardiff; 4) *Vidas Separadas* (1958; dia 20), de Delbert Mann; 5) *Na Margem das Paixões* (1963; dia 21), de George Roy Hill.	Ciclo de filmes do diretor grego Michael Cacoyannis. São exibidas as seguintes obras: 1) **Stella** (*foto*; 1955; dia 3); 2) *A Mulher de Negro* (1956; dia 4); 3) *Uma Questão de Dignidade* (1957; dia 5); 4) *Electra, a Vingadora* (1962; dia 6); 5) *Zorba, o Grego* (1964; dia 7).	Série de seis documentários brasileiros: 1) *Me Erra!*, de Paola Barreto LeBlanc (dia 24); 2) *O Fim do sem Fim*, de Lucas Bombazzi, Cao e Beto Magalhães (dia 25); 3) *Pelô 450*, de Sérgio Rezende (dia 26); 4) *Via Sacra da Rocinha*, de Aurélio Mesquita (dia 27); 5) *Brasil Árabe* (dia 27); e 6) **Sons da Bahia** (*foto*), de Lula Buarque de Hollanda e Paulo Caldas (dia 28).	Documentário de uma hora de duração que avalia três décadas, dos anos 60 aos 90, de presença crescente dos *serial killers* no cinema e das causas e implicações disso. Por meio de uma retrospectiva, aponta os filmes fundadores e descreve seus elementos. *Assassinatos em Massa: A Produção de um Gênero* é dirigido por Mike Hodges e conta com depoimentos de cineastas, críticos e produtores.	Documentários sobre artistas, épocas e movimentos estéticos. Neste mês, são apresentados: 1) **Jean Auguste Dominique Ingres** (*na foto, detalhe do quadro* Monsieur Bertain; dia 3), sobre o pintor neoclássico francês (1780-1867); 2) *Dança Louca em Hollywood* (dia 10), sobre os musicais no cinema; 3) *Georges Seurat*, sobre a obra do pintor neo-impressionista francês (1859-1891).
POR QUE VER	Pela performance da atriz, cuja formação primeira é o teatro e que encontra aqui suas melhores atuações. E pela qualidade da seleção, que privilegia a dramaturgia de Bernard Shaw, Terence Rattigan, Lillian Hellman e a literatura de D. H. Lawrence.	Pelo que Cacoyannis representa para o cinema grego, que deve a ele alguma projeção internacional do que se produz no país. Nessa seleção encontram-se títulos expressivos do diretor, como *Zorba, o Grego*, seu maior êxito comercial, protagonizado por Anthony Quinn e Irene Papas.	Amostragem da crescente produção de documentários brasileiros, a seleção dá conta da riqueza de temas que a produção nacional tem abrangido: o boxe feminino (*Me Erra!*), as profissões quase extintas (*O Fim...*), a cultura e a música baianas (*Pelô e Sons...*), religiosidade, a herança dos costumes árabes (*Brasil Árabe*).	Pelo exame que se faz da transformação de assassinos em heróis da cultura. Para isso, são de grande interesse as declarações dos cineastas David Fincher, Ridley Scott, John McNaughton e Richard Fleisher, dos críticos **Gary Indiana** (*foto*) e Amy Taubin e do professor Mark Seltzer.	A diversidade dos temas desperta considerável interesse. Para tratar de Ingres, o documentário explora sua oposição ao Romantismo; a dança em Hollywood rememora a participação de Fred Astaire, Frank Sinatra, Bob Fosse, entre outros; Seurat tem sua evolução analisada.
PRESTE ATENÇÃO	Em como se dá a adaptação cinematográfica dessas obras e na relação entre a liberdade ou fidelidade para com o original. E na presença de Bernard Shaw em *Major Bárbara*.	Em *Electra, a Vingadora*, considerada a obra-prima do diretor e a homenagem que ele prestou a Irene Papas. Além da tematização da tragédia grega nesse filme, vale observar o interesse do turismo pelo folclore em *Zorba, o Grego*, a pobreza nos subúrbios de Atenas.	Na excelente técnica de edição e montagem de *O Fim do sem Fim*, que favorece a ligação dos depoimentos. No valor histórico de *Via Sacra*, por retratar a forte religiosidade de um grupo. Na maneira como *Sons da Bahia* explora a chamada "pluralidade sonora" do estado para tratar do dito "sincretismo musical".	Em como o programa demonstra o desenvolvimento e a glamourização dos *serial killers*. Há uma extensa lista de exemplos que vão de *M – O Vampiro de Düsseldorf* (1931) e *Psicose* (1960) aos recentes *Seven* (1995) e *Hannibal* (2001). Nos temas centrais e recorrentes e na análise das reações sociais que esses filmes provocam.	No uso da documentação da época de Ingres para analisar sua reação às mudanças artísticas (programa 1); no testemunho do coreógrafo Hermes Pan (programa 2); na participação dos artistas plásticos Henry Moore e Bridget Riuley (programa 3).
PARA DESFRUTAR	Em vídeo, outros filmes com Wendy Hiller, como *O Homem Elefante* (1980), de David Lynch, e *O Homem que Não Vendeu Sua Alma* (1966), de Fred Zinnemann, baseado na peça de Robert Bolt.	Filmes de outros cineastas importantes do país: Theo Angelopoulos (de *A Eternidade e um Dia*) e Costa-Gavras (de *Muito Mais que um Crime*).	Alguns dos títulos recentes que elevaram o gênero a um patamar inédito de aceitação entre crítica e público: *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles e Katia Lund, e *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho.	Em vídeo, os filmes de alguns dos cineastas entrevistados: do vigoroso *Seven* (David Fincher) ao lamentável *Hannibal* (Ridley Scott).	Catálogos e estudos dos dois pintores: *Ingres* (Roy P. Jensen Inc., R$ 58,67), de Robert Rosenblum; *Ingres* (Parkstone Press, R$ 67,83), de Patrick Bade; *Seurat* (Verbo/Brasil, 280 págs., R$ 57,50), de John Russel.

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO: CENTRO POMPIDOU ARQUIVO/AE / GARCÍA LORCA/REPRODUÇÃO/AE / ED MOTTA/MILTON MONTENEGRO/DIVULGAÇÃO

A atriz francesa na peça: imóvel diante do público, sem se deslocar um milímetro durante quase duas horas: uma estátua que respira, transpira e fala

FOTOS PASCAL VICTOR/MAXPPP

A ação das palavras

ISABELLE HUPPERT MOSTRA NO BRASIL A FORÇA DE *4.48 PSYCHOSE*, ÚLTIMA PEÇA DA POLÊMICA SARAH KANE, EM MONTAGEM MINIMALISTA DO ICONOCLASTA CLAUDE RÉGY

POR FERNANDO EICHENBERG, DE PARIS

Quando a sala imersa na escuridão é repentinamente iluminada por um facho de luz, a atriz Isabelle Huppert está lá, em pé, imóvel diante do público, as pernas levemente separadas, os cabelos presos, vestida com uma ajustada camiseta azul, uma calça de couro preta e calçando tênis. E assim ela permanecerá, sem se deslocar um milímetro, por quase duas horas, o tempo de, entre silêncios e vozes, desvendar as palavras e a tensiva poesia de *4.48 Psychose*, último texto escrito pela dramaturga inglesa Sarah Kane antes de seu suicídio, aos 28 anos de idade, em 1999 (*leia quadro adiante*). Depois de uma temporada de casa cheia no Théâtre des Bouffes du Nord, o célebre teatro de Peter Brook em Paris, a montagem francesa da peça de Sarah Kane, dirigida por Claude Régy, chega no fim deste mês a São Paulo, única etapa sul-americana de uma turnê mundial.

Em cena, os projetores criam ora um quadrado ora um retângulo de luz branca no solo, única sustentação móvel da atriz no *décor* minimalista completado, ao fundo, por uma enorme cortina de tule translúcida e metálica. A tela, por vezes, é um muro negro; em outras, fosforesce números disformes representando uma minutagem aleatória: 93, 86, 79, 72, 65, 58... 4.48 é o tempo digital, a hora mais propícia ao suicídio, "uma hora e doze minutos" anteriores à convulsão de um novo dia. "Às 4.48 eu não falarei mais (...) Às 4.48/ happy hour/ quando a claridade faz sua visita/ quente obscuridade que banha meus olhos. (...) Às 4.48/ quando a desesperança fizer sua visita/ eu me enforcarei/ ao som do sopro de meu amante", anuncia secamente o personagem, irremovível como uma estátua esculpida no centro da cena. Mas a estátua respira, transpira, fala.

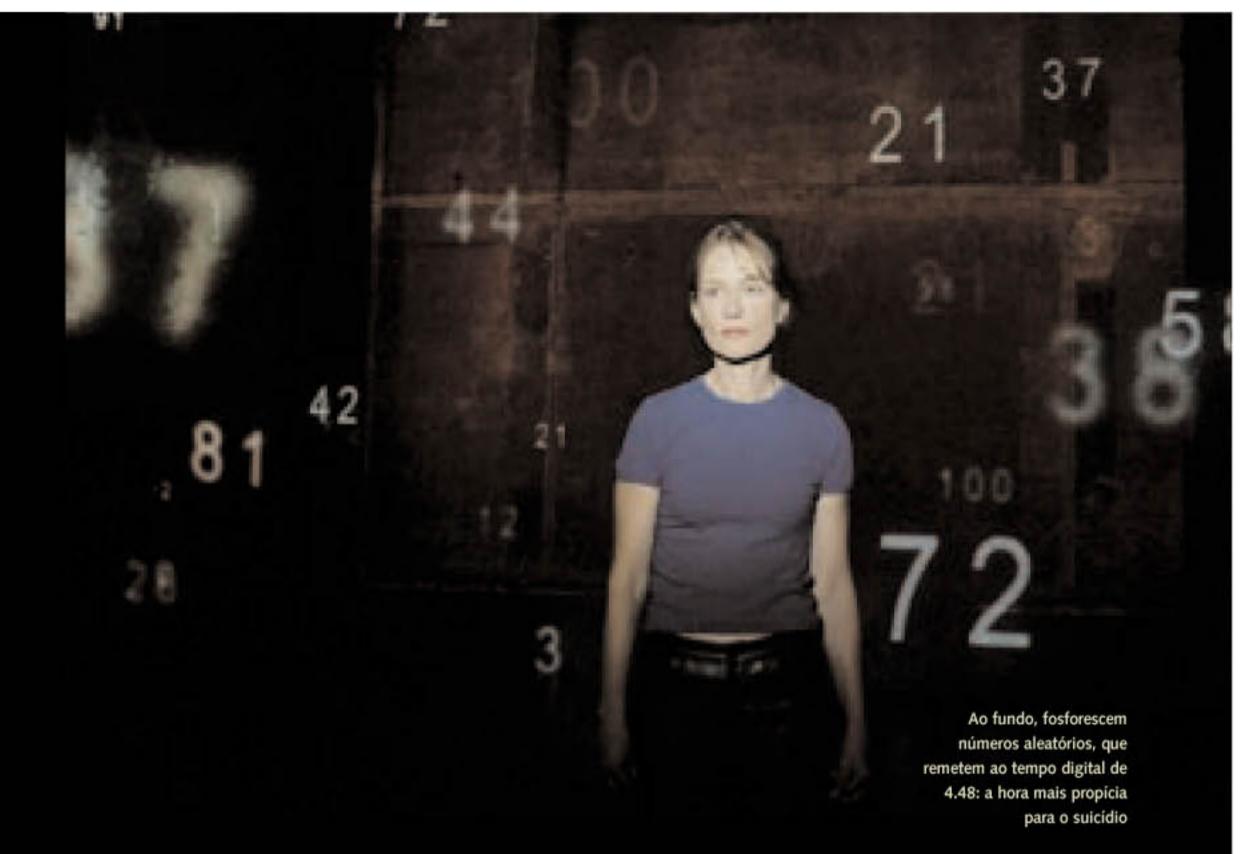
A descoberta do texto de Sarah Kane foi mais do que uma feliz coincidência para o diretor Claude Régy. Introdutor na França de autores contemporâneos

como Peter Handke, Tom Stoppard, Harold Pinter, Edward Bond, Gregory Motton, Jon Fosse e Botho Strauss, amigo de Marguerite Duras e Nathalie Sarraute, iconoclasta assumido e inimigo declarado do teatro-representação, Claude Régy – que admite só se interessar pelas obras cujo conteúdo considera incapaz de enunciar ou representar – encontrou na peça de Sarah Kane matéria viva para sua criação. Para ele, colocar a palavra em primeiro plano, instalar um ator num espaço vazio e ocupar-se unicamente em transmitir aquilo que um texto contém, escutá-lo sem ocultá-lo, é ao mesmo tempo a última fronteira e o nascimento do teatro. Suas primeiras experimentações com o trabalho do texto como principal fonte dramática datam do final dos anos 60, com a montagem de *L'Amante Anglaise*, de Marguerite Duras, na qual atores imóveis e próximos do público disparavam suas falas nas mais variadas formas. Renunciando ao falar natural, cotidiano e utilitário, ele procura a reinvenção de uma nova linguagem, como se ela nunca tivesse sido escrita. Em *4.48*, sua intenção é fazer com que as palavras e frases surjam do nada e propaguem-se até retornarem ao vazio numa pluralidade de sentidos na imaginação ou na consciência dos espectadores.

Num encontro com estudantes, em novembro de 1988, Sarah Kane dissera: "Estou escrevendo uma peça intitulada *4.48 Psychose*, sobre uma depressão psicótica e o que acontece ao espírito de uma pessoa quando desaparecem completamente as barreiras distinguindo a realidade das diversas formas da imaginação. Tão bem que você não faz mais diferença entre sua vida acordada e sua vida sonhada". O texto não pode ser reduzido a um simples monólogo autobiográfico ou a uma desesperada e catártica carta de adeus. Sua escrita mistura prosa, versos, fragmentos, frases soltas, blocos, intervalos, ritmos, diálogos, mas em nenhum momento as palavras são despejadas nas páginas como um desordenado desabafo suicida. Ao contrário, tudo é extensamente trabalhado, reescrito em construção precisa e calculado na sua forma, quase como uma orquestração do desespero. As palavras jogam com os opostos, ressonam como pluma e chumbo, voam e se arrastam, conotam e denotam. Num momento são inofensivas, no outro, são golpes secos, *punchs*, projéteis prontos a acertar um alvo perdido na platéia. "Cada frase exigiu uma longa busca, e às vezes ela dá um jeito para que funcione como um carro-bomba", diz Claude Régy. Para ele, *4.48* é um poema de sofrimento, de destruição, de masculino e feminino, de violência e

Onde e Quando

4.48 Psychose, de Sarah Kane. Direção de Claude Régy. Com Isabelle Huppert. Teatro do Sesc Anchieta (rua dr. Vila Nova, 245, Consolação, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3234-3000). Apresentações previstas entre os dias 24 e 28. Horários e preços a definir

Ao fundo, fosforescem números aleatórios, que remetem ao tempo digital de 4.48: a hora mais propícia para o suicídio

impotência, portador de um desejo de não-viver, e não de morrer. Sarah Kane escreve: "Não tenho nenhum desejo de morte/ nenhum suicida nunca teve./ (...) Escrevo para os mortos, aqueles que não são nascidos".

"Nada mais que uma palavra sobre uma página e há o teatro", escreve a autora em *4.48*. "Eu me esforço fazendo isso há quase cinqüenta anos", diz Claude Régy. "Ou seja, fazer com que o texto se torne um elemento dramático por ser um portador de sensações, criador de imagens. Se o ator pensa fortemente as imagens, os espectadores olharão para ele com interesse, e não verão obrigatoriamente as mesmas imagens. Há toda uma liberdade neste conjunto, e Sarah Kane tentou extinguir muitas fronteiras, entre elas aquela entre a forma e o conteúdo. Ela dizia que a forma é sentido. A forma deve servir para transmitir a sensação que o autor quer passar, e não para fazer literatura bonita ou simples elegância na forma de utilizar a sintaxe e o vocabulário. Talvez, ela seja alguém que encontrou um tom correspondente à sua época. Depois de ter realizado ações visíveis e violentas, ela se dedicou unicamente à linguagem, caso de *4.48*, rejeitando toda teatralidade repertoriada sob o nome de teatralidade. Ela encontrou uma forma de falar, com força, do mundo tal qual ele é verdadeiramente, e não como uma falsa imagem de um mundo político, hipermoderno."

A montagem mostra que Claude Régy se mantém fiel a suas pesquisas iniciadas na época em que a dramaturgia se dividia entre o teatro do absurdo de Ionesco e Beckett e o dida-

Overdose de vida

A trágica morte da subversiva dramaturga Sarah Kane é antes o desfecho de uma obra intransigente e polêmica

O perigo de overdose da desesperança e da brutalidade existe no teatro como na vida, dizia Sarah Kane. "Escolhi representá-la porque nós devemos, por vezes, descer ao inferno pela imaginação para evitar de fazê-lo na realidade", afirmou. "Se, pela arte, nós podemos experimentar alguma coisa, poderemos, talvez, nos tornar capazes de mudar nosso futuro; a experiência do sofrimento imprime em nós as marcas de suas lições, enquanto a especulação nos deixa intactos".

Sarah Kane confirmou na prática sua teoria: irrompeu no teatro inglês sem especular. Sua primeira criação, *Blasted*, encenada em 1995 no Royal Court Theatre, em Londres, recebeu inflamadas e indignadas reações, comparadas à polêmica provocada pela violência de *Saved* (1965), de Edward Bond. A peça chocou o público tanto pela brutalidade explícita em cenas de tortura, estupro ou canibalismo, como pela sua estrutura de cortes de unidade de tempo e ação e de frases curtas e palavras inacabadas. A autora colocou no palco a guerra civil no Leste Europeu, provocando questões subliminares como a relação entre um estupro ordinário cometido na cidade inglesa de Leeds e um estupro em massa utilizado como arma de guerra na Bósnia. Incompreendida, se sentiu obrigada, mais tarde, a explicar suas intenções: "O canibalismo ao vivo no palco fazia a imprensa gritar, quando, obviamente, não se tratava de mostrar atrocidades reais aos espectadores, mas a resposta imaginária que propunha uma forma teatral estranha face a essas atrocidades".

Phedra's Love (1996), sua segunda peça – na qual um Hipolito depressivo se entrega a uma felação materna enquanto come diante da tevê –, mistura os mitos grego e cristão em torno da família e da degenerescência do poder. Em *Cleansed* e *Crave* (ambas de 1998), ela se aventura na experiência de um longo poema musical de leitura mística e na temática dos campos de concentração inspirada nos versos de *A Terra Desolada*, de T.S. Eliot. *4.48 Psychose*, seu último texto, é o mais acurado na pesquisa da linguagem.

Admirada e sustentada por grandes nomes da dramaturgia britânica como Harold Pinter e Edward Bond, Sarah Kane se impôs como um jovem, singular e polêmico talento da escrita teatral, recusando-se a ser incluída na nova vaga dos anos 90 da *New Writing*, expressão surgida para definir as sucessivas experiências de renovações da linguagem teatral promovidas por jovens autores a partir da apresentação de *Look Back in Anger*, de John Osborne, em 1956. Apesar da violência onipresente, suas criações centravam-se nos desejos e incapacidades humanas de aproximação, nas relações de amor, de sacrifício, fé e humanidade. Sua preocupação maior era atingir o conteúdo pela forma, na busca de uma arte subversiva.

"Prefiro arriscar a overdose no teatro do que na vida. E prefiro enfrentar o risco de suscitar reações de defesa violentas do que pertencer passivamente a uma civilização que se suicidou", disse. Mas Sarah Kane acabou não suportando a incompatibilidade entre sua intransigência e o estado do mundo, e a overdose se transferiu do palco para a vida. No dia 20 de fevereiro de 1999, por volta das 3h, ela se enforcou com os cadarços de seus sapatos num banheiro do King's College Hospital, no qual havia sido internada depois de uma malograda tentativa de suicídio por ingestão de comprimidos. Sua morte, aos 28 anos, foi comentada por Edward Bond: "Sarah Kane devia afrontar o 'implacável'. Se ela pensava que a confrontação não podia, talvez, ocorrer no nosso teatro – porque ele está perdendo seus meios e sua função de compreensão –, ela não poderia arriscar a esperar. Em vez disso, ela a representou em outro lugar. Os meios de afrontar o implacável são a morte, a toilete e os cadarços dos sapatos. Eles são o comentário que ela tinha a fazer sobre a perda de sentido de nosso teatro, de nossas vidas e de nossos falsos deuses. Sua morte é a primeira morte do século 21".

O suicídio, seu derradeiro cenário, é um traiçoeiro convite à emoção fácil e a uma apressada leitura sentimental e dramatizada de suas peças. Mas Sarah Kane não legou seu teatro como um simples testamento de uma vida atormentada, e sim como a obra acabada de uma inovadora e exigente autora. – **FE**

FOTO KEYSTONE

Ao lado, a dramaturga inglesa Sarah Kane: o suicídio como palavra final para a perda de sentido do teatro e da existência

tismo de Brecht. Obcecado pelo silêncio e pela lentidão, ele busca o inconsciente, as zonas obscuras e proibidas, para, pelo texto, recuperar a liberdade de leitor do espectador. Já rotulado de "reacionário individualista" e de fazer rádio em vez de teatro, ele se defende: "Privilegio a matéria sensitiva dos sons, e isso não é uma descoberta minha; Nietzsche e Schopenhauer já haviam alertado que os sons criam sentidos".

Sua encenação de *4.48 Psychose* é um demonstrativo exemplo de seus métodos, no qual Isabelle Huppert cumpre sua função com extrema habilidade, talento e justeza. Os dois já haviam trabalhado juntos em *Jeanne au Bûcher*, de Arthur Honnegger, em 1992. Claude Régy conta que, numa noite de insônia, ao terminar a leitura da peça pensou instantaneamente na atriz para interpretar o personagem: "Tinha dúvidas se ela seria suscetível a correr um risco tão grande, mas, enfim, ela também tinha muitas razões para se arriscar em algo assim". Praticamente só em cena – o ator Gérard Watkins aparece algumas poucas vezes, na penumbra, como uma consciência dupla –, Isabelle Huppert recita e interpreta o texto alternando lucidez e ironia, força e fragilidade, aspereza e doçura, masculino e feminino, silêncios duradouros e efêmeros, frases longas e palavras soltas, voz mansa e alterada. Suas feições rígidas como pedra, de repente, se esfarelam. Com os punhos crispados, ela não chora, verte lágrimas. Sua presença inabalável cumpre o papel exigido pelo texto. Não há agressividade explícita. "Sons e frases nos atingem com uma violência pouco habitual, e nos sacodem, tirando-nos de nosso adormecimento cotidiano", diz o diretor.

As representações no exterior têm colocado o problema da tradução, um ponto no qual Claude Régy é radical. Na sua montagem de *Carnet d'un Disparu*, de Leos Janeck, ele baniu as legendas. Na turnê de *4.48*, igualmente se opôs: "Se você vai ler e ao mesmo tempo olhar para a imagem, há uma quebra; é uma estupidez, uma destruição da liberdade que se tenta dar neste tipo de representação, uma traição em relação à obra, às pessoas que realizaram o espetáculo e ao público". Voto vencido, acabou aceitando, contra a vontade, uma tradução parcial, de trechos selecionados por ele mesmo, mas respeitando a tipografia do texto original em vez de alinhar as frases num sistema de legendas horizontais, para resguardar algo da forma poética. "Procurarei escolher frases curtas que caibam numa linha e outras de pura poesia, e tentar fazer as pessoas entenderem de que não se trata de um texto de uma significação única e precisa", diz.

"Atingi o fim desta assustadora e repugnante história de uma consciência internada numa carcaça estrangeira e cretinizada pelo espírito malfeitor da maioria moral./ (...) Observe-me desaparecer", diz Sarah Kane/Isabelle Huppert, próximo das 4.48. O espectador observa e escuta. Desaparece e reaparece com ela, até a derradeira frase: "Por favor, abra a cortina". O som retorna ao eco vazio, e as luzes se apagam. A palavra permanece.

Cena de *KIT*, da WLAP Cia. de Dança, de São Paulo: coreografia que explora o comportamento dos macacos e a estética dos filmes em preto-e-branco do início do século

FOTO GIL GROSSI/DIVULGAÇÃO

A ESTRANHEZA DO NOVO

Festival Internacional da NovaDança em Brasília preenche uma lacuna numa cidade em que a dança moderna sempre foi pouco explorada. Por Susi Martinelli

Surgida nos anos 70 na Europa e nos Estados Unidos, na esteira do chamado pensamento pós-moderno, a *New Dance* continua a causar certa estranheza no país. Em Brasília – nada menos que a capital federal –, ela ainda incomoda: numa cidade em que a dança moderna sempre foi pouco explorada, é difícil entender a sua manifestação pós-moderna e, sem muita informação histórica, saber se esta dança é *mesmo* nova. Parte dessa lacuna tem sido preenchida pelo Festival Internacional da NovaDança, que neste ano chega à sua 7ª edição, apresentando coreografias de artistas nacionais e estrangeiros, além de promover ensaios abertos, workshops, mostras de vídeos e encontros com os criadores.

No Brasil, a *New Dance* se fixou mais fortemente com o Estúdio Nova Dança, de São Paulo. Fundado em 1995, foi o primeiro espaço no país a divulgar as técnicas da The School for New Dance Development de Amsterdã, na Holanda. Inspirada na filosofia oriental, investe numa concepção cênica que se baseia na expressão da criatividade do intérprete. É por meio dele que busca descobrir seu próprio vocabulário de movimento em uma profunda consciência corporal, em que se integram corpo, mente e espírito como forma de arte para entender o mundo e expressar-se.

No NovaDança deste ano, merece destaque a participação do norte-americano Bill Young, da Cia. Bill Young & Dancers. Além de apresentar o espetáculo *Bill Young & Friends*, criado especialmente para o festival, o coreógrafo promoverá um workshop sobre um dos princípios fundamentais da *New Dance* – o Contato/Improvisação (*Contact/Improvisation*). Nas aulas, serão desenvolvidas técnicas de escuta e da observação do movimento, com a improvisação e o contato no palco como canais para reações espontâneas.

Também participarão do festival deste ano Cristina Moura (Brasil/Dinamarca), com o espetáculo *Like an Idiot*, solo que estreou no Panorama RioArte da Dança no ano passado; Peter Dietz (Dinamarca), que apresenta a peça *Ao Vivo*; Giovane Aguiar (Brasília), que interpreta *Vertigem* – baseada no livro *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*, de Italo Calvino – e *Sol num*

Ao lado, bailarinos em uma montagem de *Bill Young & Friends*: técnicas de contato e improvisação. Na página oposta, Giovane Aguiar na coreografia *Sol num Quarto Vazio*

Quarto Vazio, que aborda a solidão de forma divertida e descontraída. Entre as companhias, estão a WLAP e a Balangandança, ambas de São Paulo. A primeira, criada em 1997 por Luiz de Abreu e Patrícia Werneck, mostra o espetáculo *KIT*, criado com base na observação do comportamento dos macacos e inspirado nos filmes preto-e-branco do início do século. A Balangandança, dirigida por Geórgia Lengos, encerra o festival com *Entranças*, coreografia baseada nas brincadeiras infantis e danças populares brasileiras na qual o público é convidado a participar.

"O NovaDança envolve profissionais que estão buscando novas linguagens de movimento, por meio de pesquisas em dança contemporânea", diz Giovane Aguiar, que é o organizador do festival. Mas há também atenção ao resultado estético, evidenciando uma preocupação em tornar a dança acessível a diversos públicos. Daí a importância dos debates e das atividades paralelas.

No módulo Encontro Internacional de Criadores e Coreógrafos, por exemplo, os artistas convidados inscrevem projetos e, durante uma semana, discutem, criam, experimentam, aperfeiçoam e reciclam seus trabalhos e processos de criação. Nesses encontros, os argumentos são substituídos por movimentos, que se tornam o veículo para a troca de informações. Na Mostra de Vídeo, que acontece no fim de semana, serão exibidas produções européias selecionadas para o SpringDance Cinema, Festival de VideoDança que reúne em Londres importantes coreógrafos da atualidade.

O resultado é que, além do alto nível das apresentações, o festival se afirma como uma produção que proporciona um maior intercâmbio entre os criadores, e contribui para inserir Brasília na dinâmica cultural brasileira e criar um pólo de expansão da dança contemporânea na região Centro-Oeste. E, se lembramos que a arte possibilita a visualização de novas perspectivas do mundo, a especificidade do NovaDança talvez esteja exatamente no fato de, antes de mais nada, contribuir para que a dança não seja apenas vista e exaltada nos palcos, mas também como um veículo de reflexão sobre a qualidade dos processos e da formação de novos artistas. ■

FOTO DIVULGAÇÃO

FOTO GUILHERME MALHEIRO/DIVULGAÇÃO

Onde e Quando

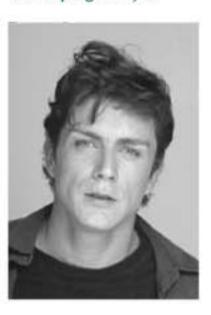
7º Festival Internacional da NovaDança, do dia 3 ao dia 9, no Teatro Cláudio Santoro (Setor Cultural Norte, Via N2, tel. 0++/61/325-6108). Entrada gratuita para todas as apresentações e atividades paralelas. Espetáculos: dia 3, às 20h, *Like an Idiot*, com Cristina Moura; dia 6, às 20h, *Vertigem* e *Sol num Quarto Vazio*, com Giovane Aguiar; dia 7, às 20h, *KIT*, com a WLAP Cia. de Dança; dia 8, às 20h, *Bill Young & Friends*, com a Bill Young & Dancers, e, às 20h30, *Ao Vivo*, com Peter Dietz; dia 9, às 19h, *Entranças*, com a Cia. Balangandança. Mais informações sobre as outras atividades podem ser obtidas no site http://www.usinaclub.com.br ou pelo telefone 0++/61/273-5673

A leitura dos gêneros

Projeto Dramaturgias, promovido pelo CCBB de São Paulo, abre neste mês a temporada de divulgação de novos autores

O ano de 2003 promete continuar favorável à atividade dos dramaturgos paulistas. Iniciativas que deram visibilidade a vários autores no ano passado ganham novas edições, começando neste mês com o Projeto Dramaturgias – Leituras e Reflexões, promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil. O projeto, que promove leituras dramáticas mensais, é dividido em dois ciclos, um para cada semestre, com curadores diferentes. Neste primeiro, organizado por Aimar Labaki, a reflexão recai sobre os diferentes gêneros teatrais, que vão da comédia à tragédia, passando pela farsa. "Se, por um lado, a questão dos gêneros tornou-se anacrônica com a produção pós-moderna, por outro, vários dramaturgos ainda trabalham baseados em gêneros definidos, nem que seja para subvertê-los. É isso que vamos discutir", diz Labaki. No segundo semestre, com tema e programação ainda não definidos, a curadoria será de Fernando Bonassi. A programação será aberta no próximo dia 26, com a leitura de *.38*, peça policial do roteirista e dramaturgo Marcos Lazarini, da qual participarão os atores Petrônio Gontijo, Guilherme Sant'Ana e Ana Cecília, com direção de Débora Dubois. Em março será a vez da comédia *Utilidades Públicas – U. D.*, de Otávio Frias Filho; *A Cicatriz É a Flor*, peça de Newton Moreno – que tem temática gay e foi inserida no projeto para ser discutida como um gênero –, ganha leitura em abril; seguem-se a tragédia *Bando de Maria*, de Celso Cruz, e a farsa de Hugo Possolo, *Missa Para um Asno*. Após cada leitura, haverá debate entre artistas e platéia.

Além da iniciativa do CCBB, também estão confirmados o Projeto O Avesso do Avesso, do Espaço Ágora (abril a junho) e a Mostra de Teatro do Sesi (novembro e dezembro), que promoverão montagens de textos inéditos. O mesmo será feito pela instituição britânica Royal Court Theatre que, em parceria com o Conselho Britânico, o Centro Cultural São Paulo e o Sesi, continuará selecionando jovens autores e diretores do Brasil para seus workshops. Considerando a diversidade e a extensão do estímulo, é de se esperar que novos talentos não tardem muito a surgir nas cenas paulista e brasileira. – MARICI SALOMÃO

Abaixo, o ator Petrônio Gontijo, que participa da leitura de peça de Lazarini, que abre a programação

A formação do palco

Livro de José de Anchieta estuda a evolução da cenografia e testemunha a história do teatro brasileiro

Acima, capa da edição: rica iconografia para ilustrar uma arte "pouco compreendida"

O cenógrafo e figurinista pernambucano José de Anchieta tem seu nome profundamente ligado à melhor produção teatral brasileira. Hoje com 54 anos, ao publicar o livro *Auleum – A Quarta Parede* (Abooks, 250 págs., R$ 98), o artista – que em 1995 ganhou ao lado de J. C. Serroni e Daniela Thomas a Triga de Ouro, o prêmio máximo da Quadrienal de Cenografia, Costumes e Arquitetura de Praga – presta um testemunho que se revela fundamental para seu ofício. Nele, ensina e defende a importância da cenografia num espetáculo e relata sua experiência não só no teatro mas também no cinema e na TV. "Escrevi este livro para explicar ao público o papel dessa arte pouco compreendida", diz o autor.

Não poderia ser melhor a impressão que a obra causa à primeira vista. Ricamente ilustrado e com vasta iconografia, são numerosos os espetáculos apresentados entre as décadas de 60 e 90 citados. Anchieta relembra a história dessas montagens e a relação com diretores e elenco e discute a concepção da cenografia dessas peças. Reside justamente aí o maior interesse do livro, cujo cunho biográfico torna a leitura mais proveitosa pelas experiências que se relatam. No capítulo *Tributo aos (Meus) Deuses do Teatro*, por exemplo, Afonso Gentil, Antunes Filho, Silnei Siqueira, Antonio Abujamra, Ademar Guerra, Cacá Rosset, Paulo Autran, Gianfrancesco Guarnieri são nomes cuja influência e cujo convívio dão a medida da trajetória de Anchieta. Num dos momentos em que se ocupa da história e do papel da cenografia, o autor confere a Tomas Santa Rosa, Gianni Ratto, Flávio Império e J. C. Serroni a base da cenografia da moderna dramaturgia brasileira, em que Anchieta percebe – com as exceções de praxe – "um teatro preguiçoso", carente de "um teatro dilacerante". Uma opinião provocadora vinda de quem trata em livro da evolução do espaço cênico. – HELIO PONCIANO

FOTO DIVULGAÇÃO

POR SÍLVIA FERNANDES

A MEMÓRIA SOLITÁRIA

Em *Alice*, a Sutil Companhia de Teatro, de Curitiba, retoma o tema das lembranças individuais em um mundo de desencontros e de incomunicabilidades

Para comemorar seus dez anos de existência, a Sutil Companhia de Teatro de Felipe Hirsch e Guilherme Weber encena, a propósito do tema da memória, um espetáculo marcante. Adaptado do texto do dramaturgo escocês David Greig – jovem sensação do Royal Court Theatre, de Londres –, *Alice* ou *A Última Mensagem do Cosmonauta Para a Mulher Que Ele um Dia Amou na Antiga União Soviética* é uma peça que fala da perda de contato num mundo em que, paradoxalmente, as redes de comunicação se globalizam.

A trama, irônica, movimenta suas conexões a partir da impossibilidade de chegar ao outro, usando como fio condutor dos desencontros dois cosmonautas soviéticos perdidos na nave Harmonia, teimosos em ignorar a desarmonia terrestre e o fim da missão, e persistentes na tentativa de comunicar-se com a namorada e a filha Alice. Como a personagem de Carroll, também esta Alice, apresentada em interpretação minimalista de Simone Spoladore, empreende uma viagem exploratória, desta vez em busca do pai, enquanto é rastreada por um apaixonado funcionário público escocês, que tenta suprir a ausência ouvindo o registro sonoro da respiração da namorada.

O recurso lembra vagamente *A Última Gravação de Krapp*, de Beckett, e aliado ao silêncio e à ambigüidade que contaminam os demais personagens, remete, em certo sentido, não apenas a fragmentos do maior dramaturgo da incomunicabilidade, mas também a Heiner Müller e Thomas Bernhard. Apesar da semelhança, o contexto de Greig é, sem dúvida, típico da nova dramaturgia britânica, criada com freqüência em processos coletivos de ensaio, sofrendo alterações sob influência de atores e diretores, e especialmente interessada em captar, ao vivo, as turbulências do tempo que representa, como acontece com Jez Butterworth (*Mojo*), Sarah Kane (*Blasted*) ou Mark Ravenhill (*Shopping and Fucking*).

Na genial concepção cênica de Hirsch, que pertence à mesma geração de Greig, as trajetórias solitárias dos personagens interceptam-se como filamentos de um processo de associações mnemônicas. Dessa forma, a impossibilidade de contato e a fragmentação da experiência são compensadas por relações que o diretor compõe espacialmente, com recursos de decupagem cinematográfica e de iluminação, sem prescindir das costumeiras projeções de imagem, que funcionam como vinhetas na costura das cenas e das significações. Concebido no mesmo sentido, o sublime cenário de Daniela Thomas dá a chave de compreensão dos sites individuais de memória, ao sobrepô-los como andares de um edifício, cujos links compõem uma cartografia da memória coletiva.

Acima, Simone Spoladore: ironia e fragmentação

FOTO SERGIO SOSSELA/DIVULGAÇÃO

A leitura de Hirsch permite que o texto de Greig se encaixe à perfeição na pesquisa sobre a memória que a Sutil Companhia de Teatro, de Curitiba, conduz desde *Baal Babilônia* (1993). Enquanto nesta peça um álbum de fotografias era pretexto para a recuperação do passado, num doloroso mergulho do narrador em busca do pai, no caso de *Alice* a maturidade teatral da companhia sustenta o movimento ousado de incorporação do público às associações mnemônicas que apresenta. No início do espetáculo, uma folha é oferecida a cada espectador como gatilho sensível para viagens prospectivas, conduzidas pelo fascinante Guilherme Weber. Semelhante a procedimentos de recordação consagrados por Stanislavski e Grotowski, esse recurso permite ao espectador o exercício sensível do tema, na linhagem contemporânea dos teatros do real. E Hirsch cria uma experiência inédita, imperdível.

Alice..., de David Greig. Direção de Felipe Hirsch. Com Guilherme Weber, Simone Spoladore, Erica Migon, entre outros. Teatro do Sesc Anchieta (rua dr. Vila Nova, 245, Consolação, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3234-3000). 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 10 a R$ 20. Até o dia 16

EM CENA	**Os Sertões – A Terra**, espetáculo de José Celso Martinez Corrêa baseado em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Com elenco do Teatro Oficina.	**Longa Jornada de um Dia Noite Adentro**, de Eugene O'Neill. Direção de Naum Alves de Souza. Com **Genézio de Barros, Marco Antônio Pâmio, Cleyde Yaconis, Sérgio Brito** (*foto*) e Flávia Guedes.	**D. João VI**, do dramaturgo e diretor português Helder Costa. Com a Cia. Ensaio Aberto: Rogério Freitas, Amora Pêra, André Valli, Carlos Gregório, Fábio Lago, Gilberto Miranda, entre outros.	**Pai**, de Izaías Almada. Direção de Marcelo Braga. Com **Claudia Tordatto** e **Cinthia Zaccariotto** (*foto*).	**Os Que Têm Hora Marcada**, de Elias Canetti. Direção de Nelson Baskerville. Com a Cia. do Teatro Febril.
O ESPETÁCULO	Recriação de parte do clássico de Euclides da Cunha, em forma de louvação à paisagem e aos personagens do fenômeno político e messiânico de Canudos, no sertão da Bahia, liderado por Antonio Conselheiro.	O desmoronamento afetivo de uma família de artistas de teatro. O desacerto entre seus membros envolve fracasso profissional, ressentimentos conjugal e filial.	A vida e os fatos políticos que marcaram a trajetória de d. João 6º narrados em tom sarcástico, mas distantes da caricatura que se fez dele no cinema e na televisão. "Esse rei trapalhão não me interessa", reage Costa, fundador do grupo A Barraca, de Lisboa.	Mãe e filha mergulham em penosas lembranças quando recebem a notícia do parente que desapareceu durante a ditadura militar brasileira. Esse passado impõe às mulheres novos desafios para se relacionar no presente.	Em uma cidade fictícia, todos sabem quando vão morrer. Nessa sociedade em que os habitantes não têm nomes, apenas números, um deles se insurge e propõe uma revolução.
ONDE E QUANDO	Teatro Oficina (rua Jaceguai, 520, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3106-2818). Em cartaz durante todo o mês. Sáb. e dom., às 18h. R$ 30.	Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo (rua Álvares Penteado, 112, Centro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3113-3651). Até o dia 9/3. De 5ª a dom., às 19h30. R$ 15.	Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). Até março. De 4ª a dom., às 19h. R$ 10.	Centro Cultural São Paulo (rua Vergueiro, 1.000, metrô Vergueiro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611). Até o dia 27/3. De 3ª a 5ª, às 21h. R$ 10.	Teatro Sérgio Cardoso – Sala Paschoal Carlos Magno (rua Rui Barbosa, 153, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/288-0136). Em cartaz durante todo o mês. 4ª e 5ª, às 21h. R$ 10.
POR QUE IR	Ou se lê a obra-prima de Euclides da Cunha ou se toma contato com sua fantasiosa revisão teatral. O ideal é fazer as duas coisas porque são criações que tentam apreender situações-limite do Brasil.	O'Neill (1888-1953) faz de um tema quase melodramático um tratado das fragilidades psicológicas do núcleo familiar. Por instinto poético, o escritor – Nobel de Literatura em 1936 – conseguiu juntar psicanálise e tragédia grega.	A peça, encenada em Portugal com o extraordinário ator Mário Viegas no papel de d. João, esteve no Brasil nos anos 80 numa grande comunhão teatral entre os dois países. O *Jornal do Brasil* o considerou um dos dez espetáculos da temporada.	É mais uma tentativa de fazer arte relevante com base em fatos históricos horríveis, como as guerras e as ditaduras. O autor, que tem um longo histórico artístico, foi preso político durante dois anos.	O filósofo e economista Eduardo Gianetti, que contribuiu teoricamente na realização da montagem, disse que "o mais interessante é ver jovens atores arriscando-se em uma peça difícil e filosófica que desperta várias discussões".
PRESTE ATENÇÃO	Nas boas soluções cênicas, que funcionam como metáforas visuais sobre o sertão e sua gente. A encenação seria primorosa se não estendesse tanto um certo tom cerimonial e triunfalista que pouco esclarece.	Em como o autor cria movimentos especiais para cada intérprete, embora os pais tenham mais realce. Não há pequenos papéis desinteressantes. É privilégio ver Cleyde Yaconis no papel que, em 1958, foi de sua irmã Cacilda Becker.	No inteligente senso crítico do autor ao tratar da relação luso-brasileira. Helder Costa ousou encenar em Lisboa *Tiradentes*, de Augusto Boal, símbolo da luta brasileira contra a coroa portuguesa.	Em como Izaías Almada procura conciliar a realidade afetiva com a violência dos fatos. A peça desenvolve-se na linha de tensão entre o ressentimento e a necessidade de construir uma nova vida.	Nas idéias de Canetti em um texto inédito no Brasil. Para o encenador, é importante se defrontar com a crueza com que esse escritor búlgaro observa a vida. Não por acaso, sua dramaturgia é denominada "Teatro Terrível".
PARA DESFRUTAR	*Os Fuzis*, de Ruy Guerra, filme admirável que completa 40 anos de sua produção (1963). Nele, soldados vigiam uma carga de cereais rodeada de nordestinos famintos. Obra de poderoso apelo dramático e político. Cópias novas (DVD).	A versão da peça para a TV, dirigida por Jonathan Miller em 1987. Com Jack Lemmon, Bethel Leslie, Peter Gallagher e Kevin Spacey. Em vídeo.	*O Judeu*, filme de Jom Tob Azulay sobre a Inquisição no Brasil. Ótimo elenco luso-brasileiro. Oportunidade para ver o grande Mário Viegas (falecido) no papel do rei d. João 5º. Em vídeo.	Variações do tema nos romances do autor: *A Metade Arrancada de Mim* e *O Medo Atrás das Janelas*, ambos publicados pela Estação Liberdade. Esgotados nas livrarias, podem ser encontrados em sebos.	As memórias de Canetti são brandas e ricas em informações sobre a Europa Central anterior à Segunda Guerra: *A Língua Absolvida* (Cia. das Letras, 309 págs., R$ 36) e *Uma Luz em Meu Ouvido* (Cia. das Letras, 331 págs., R$ 39,50).

EM CENA	**Prêt-à-Porter 5**. Textos e direção do próprio elenco do Centro de Pesquisa Teatral do Sesc. Com **Suzan Damasceno, Emerson Danesi** (*foto*), Arietha Correa e Juliana Galdhino.	**Memorial do Convento**, de José Saramago. Adaptação de José Sanchis Sinisterra. Direção de Christiane Jatahy. Com **Fernando Alves Pinto, Letícia Sabatella** (*foto*), Malu Galli, entre outros.	**Medéia 2**, de Eurípides. Adaptação e direção de Antunes Filho. Com **Juliana Galdhino** (*foto*), Suzan Damasceno, Emerson Danesi, Ailton Guedes, Uryas De Garcia, Adriana Patias, entre outros.	**É 20! – As Folias do Século**, de Jamil Dias. Direção de José Henrique de Paula. Com a Companhia Cardosinho e Pepa de Variedades, Mágicas e Burletas.	**Repertório do Teatro da Vertigem**. O grupo comemora dez anos de existência com a remontagem, confirmada, dos espetáculos *Apocalipse 1,11* e **O Livro de Jó** (*foto*). Direção de Antônio Araújo.
O ESPETÁCULO	Cenas independentes que formam o quinto espetáculo da série *Prêt-à-Porter* com base no método de ator desenvolvido pelo encenador Antunes Filho: *Uma Fábula*, *Mulher de Olhos Fechados* e *O Poente do Sol Nascente*.	Segundo o próprio Saramago: "Era uma vez um rei que fez a promessa de levantar um convento em Mafra. Era uma vez a gente que construiu esse convento. Era uma vez um soldado maneta e uma mulher que tinha poderes. Era uma vez um padre que queria voar e morreu doido. Era uma vez".	A vingança da nobre Medéia ao ser abandonada pelo marido que a troca por um casamento de conveniência política. Numa progressão fulminante de ataques, ela devasta um reino, causa mortes e desaparece nos ares da Grécia Antiga.	Musical sobre como o Rio de Janeiro teria comemorado a entrada do século 20. Os fatos são narrados sobretudo com cançonetas que comentavam a vida da capital federal em 1900.	*Apocalipse* baseia-se no livro de São João, e *Jó*, no episódio bíblico do homem submetido a grandes sofrimentos. Nos dois casos paira a indagação se ainda resta ao homem algum contato com o sagrado. Os artistas negociam a cessão de um templo para reencenar *O Paraíso Perdido*, de John Milton.
ONDE E QUANDO	Sesc Anchieta – Hall de Convivência (rua dr. Vila Nova, 245, Consolação, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3234-3009). Em cartaz durante todo o mês. Sáb., às 22h. R$ 10.	Teatro Sesc Pompéia – Galpão (rua Clélia, 93, Pompéia, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3871-7700). Até o dia 23. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 25 e R$ 20.	Sesc Belenzinho – Galpão (rua Álvaro Ramos, 915, Belenzinho, São Paulo, SP, tel. 0++/11/ 6602-3700). Em cartaz durante todo o mês. Sáb. e dom., às 19h. R$ 20.	Teatro Augusta (rua Augusta, 943, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3151-2464). Em cartaz durante todo o mês. 3ª, às 21h; 4ª, às 18h30 e às 21h. R$ 10.	Em São Paulo. *Apocalipse 1,11*: Presídio do Hipódromo, metrô Bresser; 3ª a 5ª, às 21h; grátis. O *Livro de Jó*: Hospital Umberto Primo, metrô Trianon-Masp; 6ª a sáb., às 21h, e dom., às 20h; R$ 25 e R$ 30.
POR QUE IR	Nesses movimentos dramáticos de alta precisão interpretativa e despojamento material, os intérpretes aprofundam os conceitos e técnicas de uma nova forma de representar.	Nesta que é sua primeira obra de repercussão internacional, Saramago faz história ficcional e filosofia sobre o presente dos homens e seus símbolos de grandeza. Não é uma literatura só de enredo, mas de muitos e longos subentendidos.	A aparente linearidade de enredo contém uma força dramática que, há mais de 2 mil anos, ecoa nos mais diversos níveis da cultura do Ocidente – da religião e filosofia política aos desvãos da mente.	O autor pesquisou os costumes cariocas de 1889 a 1914 em busca de um gênero teatral leve que já teve seus dias de glória no país. A intenção é o divertimento musical na forma de amena crônica do passado.	O grupo procura a transcendência de fazer e apreciar arte. O esforço nem sempre é claro, mas vital como teatro. A ocupação de espaços não convencionais estabelece uma nova relação do público com os espetáculos.
PRESTE ATENÇÃO	Nos sutis e bem estudados recursos técnicos de respiração, relaxamento corporal e concentração de intérpretes que, a poucos metros do público, não usam nenhum recurso ilusionista em seus desempenhos.	Se o dramaturgo espanhol-catalão José Sanchis Sinisterra consegue captar a densidade do original; e se o jovem elenco pode lhe dar vida cênica.	Na síntese dramática e poética de Eurípides. É uma peça curta, iluminada pela interpretação de Juliana Galdhino como Medéia. Esta segunda versão do espetáculo está ainda mais concisa e contundente.	Na qualidade musical dessa época que tinha entre seus compositores Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Catulo da Paixão Cearense e Eduardo das Neves, autores de clássicos que resistem ao tempo.	Em como estes espetáculos retomam claramente a inquietação de Dostoiévski numa frase célebre em *Os Irmãos Karamazov*: "Se Deus está morto, tudo é permitido".
PARA DESFRUTAR	*Antunes Filho e a Dimensão Utópica* (Perspectiva, 285 págs., R$ 27), de Sebastião Milaré, expõe o inquieto desejo do encenador por um teatro que transforme o ator e o público.	Portugal contemporâneo em *Terra Estrangeira* (1995), ainda o melhor filme de Walter Salles, com Fernanda Torres e Fernando Alves Pinto, que, agora, está no elenco de *Memorial*. Em vídeo.	Em vídeo, *Medéia* (1970), de Pier Paolo Pasolini, com Maria Callas no papel principal.	As memórias sentimentais de Luiz Edmundo em *O Rio de Janeiro de Meu Tempo* (só em sebo, mas vale a pena) e a realidade de *Os Bestializados* (Cia. das Letras, 216 págs., R$ 28), estudo de José Murilo de Carvalho sobre a Proclamação da República.	O livro *Teatro da Vertigem – Trilogia Bíblica* (Publifolha, 360 págs., R$ 49), produzido pelo grupo em razão de seus dez anos. Além do texto integral das peças, contém ensaios, fotos, críticas, depoimentos e bibliografia.

FOTOS EMIDIO LUISI/DIVULGAÇÃO / CYRO KOOKI/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / JOÃO CALDAS/DIVULGAÇÃO

UMBERTO ECO & GILBERTO GIDELEUZE'S
SEX-SHOP

LIVRO ULISSES
COM BURAQUINHO
PARA
PENETRAÇÃO
ULISSES
MECHA
DE CABELO
SUSAN
SONTAG
ANEL DE
COURO DOS
NIBELUNGOS
CUEQUINHA
NIETZSCHE
SIMONE DE
BEAUVOIR
INFLÁVEL
CACO GALHARDO
2003